

**Sonja M. Steckbauer (ed.)**

# **La novela latinoamericana entre historia y utopía**

**MESA  
REDONDA**

**00**

IQ 00010

M 578

N 4

- 13

**Neue Folge  
No. 13**





Sonja M. Steckbauer (ed.)

**La novela latinoamericana entre  
historia y utopía**

Eichstätt 1999

1Q 000.10 H1578 N4-13

Katholische Universität Eichstätt

Zentralinstitut für Lateinamerika-Studien

September 1999

BV 0128 055 13

128 085 23.1

Universitätsbibliothek  
Eichstätt (06)

99Kmo-1642

# **INDICE**

<b>A manera de prólogo</b>	<b>5</b>
----------------------------	----------

## **Historia y utopía**

Luis Britto García	
Enrique Bernardo Núñez: novelista, filósofo de la Historia, utopista	8

Friedhelm Schmidt	
De héroes y puercos: una crónica y dos novelas sobre los filibusteros del mar Caribe	30

Sonja M. Steckbauer	
El tratamiento de Cristóbal Colón en la nueva novela histórica: de la historia a la utopía	50

## **Utopía histórica**

Michael Rössner	
De la utopía histórica a la historia utópica: reflexiones sobre la nueva novela histórica como re-escritura de textos históricos	68

Brigitte König	
El discurso de la utopía: tensiones entre ficción e historiografía en las nuevas novelas históricas latinoamericanas	79

## **Historias utópicas**

**Erna Pfeiffer**

El desencantamiento de utopías patriarcales en la escritura histórica de autoras latinoamericanas:

Carmen Boullosa, Antonieta Madrid, Alicia Kozameh 106

**Rita Gnutzmann**

Historia, utopía y fracaso en *La revolución es un sueño eterno*

de Andrés Rivera 122

**Ute Seydel**

"Ser algo más que espectadores de la vida violenta":

el carácter utópico de las prácticas artísticas 136

**Ineke Phaf**

El bolero y la utopía popular: Fuentes, Chamoiseau, Martinus Arion, Cabrera Infante y Zavala

161

**Ellen Spielmann**

Populismo como utopía: la novela histórica *Viva o povo brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro y el estudio historiográfico *O povo brasileiro* de

Darcy Ribeiro 178

**Los autores de este volumen**

195

**Índice onomástico**

201



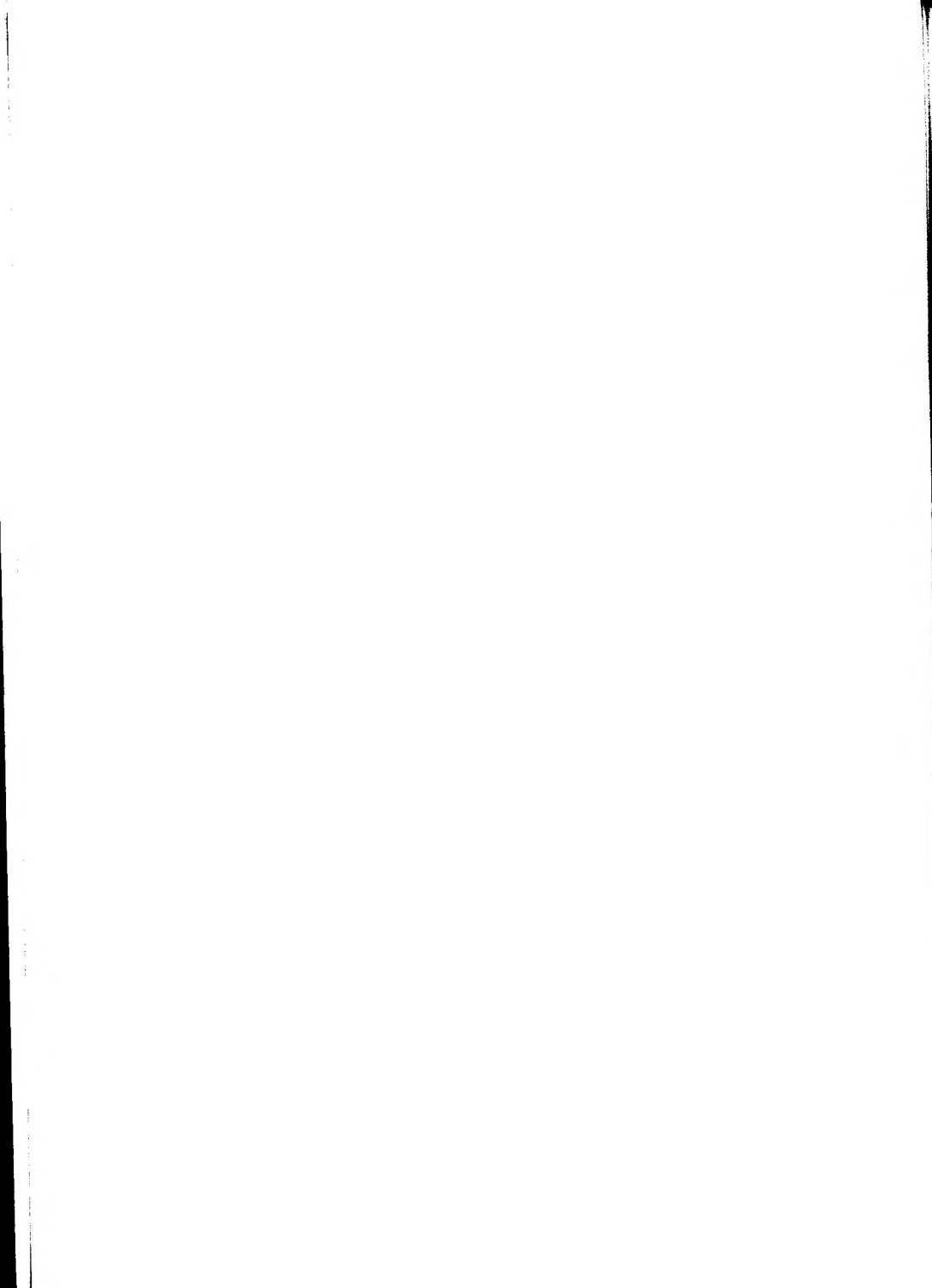
## A manera de prólogo

El presente volumen reúne las actas de la sección titulada "La historia del futuro: utopía y novela histórica" que había organizado en colaboración con Karl Kohut para el Congreso de Romanistas *Romania I*, del 28 de septiembre al 2 de octubre de 1997 en Jena.

En la novela histórica latinoamericana, realidad histórica y ficción literaria se entrelazan, se sobreponen, se cruzan y se dejan soltar libremente. De esta manera, utopías se hacen realidad, realidades se convierten en ficción, y en las ficciones se inventan nuevas utopías. En las ponencias de nuestra sección se presentaron tanto los aspectos teóricos de la nueva novela histórica latinoamericana, como las realizaciones ficcionales de estas teorías. Los ejemplos abarcaron desde México hasta Argentina y Chile, sin dejar de lado ni el Brasil lusófono ni el Caribe francófono. El eco positivo al tema resonó en las discusiones reales acerca de contenidos utópicos.

La publicación de este volumen se ha aplazado algo por un evento concreto y de fuerza mayor: el nacimiento de mi hijo el año pasado.

El hecho de presentarlo ahora, lo debo a varias personas a las que deseo expresar mis agradecimientos: en primer lugar, a Karl Kohut por su ayuda en cuanto al contenido y la organización tanto de la sección como de este libro. Asimismo, a todos los contribuyentes de la sección por su participación, la constructiva discusión durante el congreso, y finalmente por la entrega de los artículos elaborados para la publicación. *Last not least*, también debo dar las gracias a tres mujeres sin las cuales la labor práctica de este libro no hubiera sido posible: a Carmen Isabel Tinoco y Adriana Spadoni por las correcciones del español así como a Rita Lentner por su labor tipográfica.



## **Historia y utopía**

## **Enrique Bernardo Núñez: novelista, filósofo de la Historia, utopista**

Luis Britto García

### **Historia, filosofía de la historia y novela histórica**

La discusión acerca de la novela histórica suscita los mismos interrogantes que el debate sobre la propia Historia: ¿Cuál es su relación con los hechos del pasado? ¿Hay un orden en la sucesión de los acontecimientos que narra? ¿Este orden obedece a la realidad, o a la concepción del mundo que aplican el filósofo o el historiador? ¿O bien éstos subordinan sus sistemas a una determinada estrategia narrativa?

Tales interrogantes no son más que aspectos parciales de un problema más amplio: el de la investigación de los vínculos que pudieran existir entre las diversas ramas de la cultura en un período determinado. En efecto, cabe preguntarse si hay una relación entre las ideas que predominan en una determinada época, los temas de las obras de arte creadas durante ella y las estrategias estilísticas con las cuáles éstas se ejecutan.

El creador que trabaja simultáneamente en varias disciplinas es un sujeto invaluable para la elucidación de este tipo de problemas. Pues se podría sugerir la hipótesis de que el pensador y artista que abriga una cierta concepción del mundo tiende a expresarla con los recursos estéticos a su disposición en las obras de arte que produce. Y, en el tema que nos ocupa, podemos pensar que existen nexos entre la concepción de la Historia que profesa un novelista, los temas de sus ficciones históricas y el estilo que elige para desarrollarlas. En alguna forma, sería válido considerar a sus obras "traducción" estética de sus ideas, y viceversa.

Por tal motivo, resulta de particular interés el estudio de la obra del venezolano Enrique Bernardo Núñez (1895-1964) quien escribió novela histórica, dystopia, historia, crónica y Filosofía de la Historia. En todas las vertientes de su trabajo estudió obsesivamente el peso del poder de los imperios sobre la realidad latinoamericana y la corrupción interna que esa influencia favorece. Pero, todavía más interesante, entre las diversas facetas de su obra existe tanto una correspondencia ideológica como una correlación estilística. Pues para cada uno de sus trabajos crea una estrategia lingüística particular, profundamente relacionada con el manejo del tiempo, esa materia prima esencial del historiador y del fabulador.

A fin de evidenciar con mayor claridad estas relaciones, expondremos ante todo las ideas esenciales sobre Filosofía de la Historia de Enrique Bernardo Núñez. El autor las desarrolló en diversos ensayos, pero en lo esencial constan



en "Juicios sobre la Historia de Venezuela", su discurso de incorporación a la Academia Nacional de la Historia, pronunciado el 24 de junio de 1948, y posterior a sus principales novelas y obras históricas (cf. Núñez 1987, 207-228).

### **1. La Historia es un instrumento de autonomía y de hegemonía**

Enrique Bernardo Núñez conoce a los grandes filósofos de la Historia. Con frecuencia cita y comenta a Montesquieu, Hegel, Spengler, Fichte y Toynbee. Pero para él la comprensión del sentido de la Historia no es un mero ejercicio intelectual. Según indica en el citado discurso de incorporación a la Academia Nacional de la Historia, "un pueblo sin anales, sin conciencia del pasado, sufre ya una especie de muerte" (ibíd., 208). Al asumir o soslayar esta conciencia los pueblos también deciden sobre su independencia y eventualmente su hegemonía. Pues como indica en su ensayo "La Historia", incluido en su libro *Bajo el Samán*:

Los pueblos de América, la española, india o latina, han renunciado a su historia. Son llevados a remolque con todas sus tradiciones e historia, por pueblos que tienen las suyas, pero que tienen además el sentido de la historia. Cualquiera sea el desenlace, esta parte de la América parece destinada, hoy por hoy, a ser presa o botín de los vencedores (Núñez 1963, 73).

### **2. La Historia puede ser también un instrumento de dominación y de engaño**

Pero así como el sentido de la Historia libera, su falsificación esclaviza. Según afirma en el ensayo "La Historia":

Si la historia es como la vemos escribir en nuestros días, será necesario persuadirnos de que es y ha sido casi siempre la obra de intereses de grupos, de partidos. Simulaciones, trucos, propagandas, razones aparentes o convencionales. Un cuento para niños a quienes no se les permite razonar por cuenta propia (ibíd., 73).

Se configuran así dos Historias:

La de los teóricos de la libertad y los teóricos del despotismo. Consideran éstos que nos hallamos sometidos a leyes inexorables. A caminos ya trazados por los sociólogos que han definido las causas de la tiranía y la libertad entre los pueblos. Clima, raza, herencia, deponen contra nosotros. Llamam a los primeros teóricos, ilusos, ideólogos, constructores de quimeras, lo cual es salir de una teoría para caer en otra. Unos y otros podrían señalarse iguales o parecidos fracasos (Núñez 1987, 226).

Los "teóricos del despotismo" son los redactores de la Historia positivista venezolana. Y, en efecto, las obras deterministas de Gil Fortoul, Laureano Vallenilla Lanz y Arcaya sirvieron de justificación ideológica de los "Gendarmes Necesarios" y de las dictaduras andinas. Enrique Bernardo Núñez insurge contra el racismo implícito o explícito en ellas: al referirse a los aborígenes, sienta que "nada indica en ellos los signos de una raza inferior" (ibíd., 215).

### **3. En una misma época coexisten diversos períodos históricos**

Pero la Historia puede desaparecer de la vida como conciencia, mas no como destino. Las épocas pasadas dejan sentir su peso en el presente, aunque las olvidemos: sobre todo cuando las olvidamos. A pesar de ello conservan "una permanente actualidad":

Tres son los períodos más definidos de la historia de Venezuela a partir de su descubrimiento por los europeos: Conquista, Colonización e Independencia. Son tres etapas que se prolongan hasta nuestros días, piedras mágicas con las cuales es posible abarcar el pasado y el presente de nuestro país. La Conquista no concluye en el siglo XVII. Ni la Colonia propiamente dicha finaliza en la Independencia. Fluye de todo esto una permanente actualidad. La historia contemporánea nos hace volver los ojos hacia la plenitud de estos términos. Conquista, Colonización e Independencia. Son tres etapas que se prolongan hasta nuestros días. Se diría que todo nuestro pasado fuese presente. No nos sería dado, sin desconocer la historia, o defraudarla, hablar de ella como de un lejano pretérito. Como si ya lo hubiésemos sobrepasado (ibíd., 211).

Más claro todavía: los procedimientos de los explotadores de hoy no difieren sustancialmente de los de los conquistadores de ayer. Ambos son

dos estilos o dos maneras en el fondo semejantes. En tal sentido la Real Compañía Guipuzcoana no difiere mucho de las compañías explotadoras del petróleo, por ejemplo. Extraen la sustancia, la riqueza de la tierra. El manifiesto escrito por aquélla en octubre de 1749, después de la insurrección de Juan Francisco de León, para demostrar sus beneficios, abunda en razones semejantes a las que hoy emplean las últimas (ibíd., 210).

Y del siglo XIX afirma que "este siglo que se prolonga hasta nuestros días despierta ya en nosotros apasionado interés. Venezuela heroica no está sólo en

las batallas de la Independencia, sino también en ese largo y oscuro combate que le sigue" (ibíd., 228).

Tal simultaneidad de rasgos pertenecientes a etapas históricas distintas en Venezuela ha sido confirmada posteriormente por estudiosos de la Teoría de la Dependencia. Y así Federico Brito Figueroa indica, refiriéndose a las grandes inversiones extranjeras que tienen lugar a fines del siglo XIX, que

estas inversiones de capital financiero monopolista no modifican, en lo interno, la estructura económica de Venezuela en la segunda mitad del siglo XIX, que continúa regida cualitativamente por un sistema global de producción precapitalista y feudal. En el campo domina el latifundio, en las mismas condiciones que se observan después de la desaparición de la mano de obra esclava, y en los centros urbanos la producción de bienes de consumo sobre una base artesanal y doméstica; en ciudades como Caracas y Valencia, se constata la existencia de talleres manufactureros que concentran hasta sesenta jornaleros, dueños en no pocos casos de sus instrumentos de trabajo; en algunas zonas rurales las formas del peonaje engendraban reminiscencias de esclavitud [...] (Brito Figueroa 1966, 307).

#### **4. Los personajes históricos se repiten**

Así como cada período histórico parecería prolongarse dentro de los que le siguen, también los personajes históricos pueden repetirse:

El retrato de Boves en la Biografía tiene bastante semejanza con el que en distintas ocasiones hace de Zamora. Este se le aparecía como el legítimo sucesor de Boves. La insurrección de las llanuras en 1859 evocaba en su mente la de 1814 (ibíd., 225).

#### **5. En todas las épocas se repite el pícaro, el ser sin proyecto histórico**

Esta perduración de épocas y repetición de personajes crea un inexorable marco trágico. Si seres y sucesos se repiten, al protagonista le quedan dos opciones: la rebelión trágica contra el destino, o la sumisión picaresca a él. Y dentro de esta recurrencia acaso lo que más fascina –o aterroriza– a Núñez es la presencia eterna de un personaje que se creería confinado al Siglo de Oro español:

El mundo que se traslada a estas Indias se ofrece de modo más patente en las páginas realistas de la literatura española que ceñido con el pomposo manto de la historia oficial. El mundo que cae bajo la mirada irónica y penetrante de Cervantes. El mundo de aquella España medioeval descrito en

Marcos de Obregón, el Lazarillo de Tormes y El Gran Tacaño, y más tarde en Gil Blas de Santillana. Reconocerlo es de un hispanismo más auténtico. Aquellos piojosos hidalgos de capa rota que ocultan bajo ella su sed de oro y su horror al trabajo. Su hambre de cielo y de tierra. Aquellos vasallos que comercian clandestinamente con piratas herejes, saqueadores de iglesias (ibíd., 217).

Así como reaparecen a través de la historia, los pícaros recurren en la obra de Enrique Bernardo Núñez. Figuran en sus novelas *Después de Ayacucho* (1920), *Cubagua* (1931), *La galera de Tiberio* (1938); en su colección de relatos *Don Pablos en América* (1932), en la biografía *El hombre de la levita gris* (1943) y en su vastísima obra de cronista.

## **6. La Historia de América Latina es la de la lucha contra los imperialismos**

Los pícaros asisten como comparsa bufa al gran espectáculo trágico de la contemporaneidad, la extensión de nuevos poderes imperiales:

A nosotros nos toca asistir a la última etapa de lo que fue colonización española, en el umbral de otra edad, cuando otras razas, otras civilizaciones, vienen a establecerse en nuestro suelo. Una vez más el oleaje de la historia universal se hincha y azota nuestras costas. Vivimos una época de grandes imperialismos y nuestro país ha de librar una terrible batalla por su existencia (ibíd., 208).

## **7. La historia es búsqueda de la libertad**

Tras examinar la Historia de Venezuela, concluye Enrique Bernardo Núñez que en ella combaten fuerzas que persiguen metas antagónicas:

Es indudable que los pueblos necesitan de una fuerza superior a la del oro. El Dorado y la Libertad son dos maneras de concebir la Historia. Tal vez ambas puedan identificarse. Tal vez la lucha que hoy se desarrolla sobre el planeta no tiene otro significado. La lucha entre el oro y el hombre. Entre el oro y la voluntad o el espíritu. De estos dos objetivos sale el orden de los Conquistadores y el orden de los Libertadores, en los que realmente puede dividirse este período de la historia de Venezuela (ibíd., 213).

A continuación examinamos cómo estas ideas centrales del pensamiento histórico de Enrique Bernardo Núñez aparecen asimismo en su obra narrativa y biográfica.



### ***Cubagua: simultaneidad de las épocas***

Enrique Bernardo Núñez escribe *Cubagua* en 1925, durante su estadía en la isla de Margarita como director del semanario *El Heraldo*. En la biblioteca del colegio de La Asunción descubre un ejemplar de la crónica de fray Pedro de Aguado. Su lectura le inspira la idea de una novela en la que coexisten el pasado y su contemporaneidad. A continuación analizamos brevemente cada uno de sus capítulos.

#### **Capítulo 1. Tierra bella, isla de perlas...**

El narrador describe el paisaje y algunos de los pobladores de la isla de Margarita en el año 1925. La mayoría de los personajes son pequeños funcionarios, algún que otro fracasado inversionista extranjero, todos ellos caracterizados en clave costumbrista. Jesús Manuel Subero ha demostrado que casi todos corresponden a seres reales de la época (cf. Alvarez/Subero 1993, 63-71). El autor presenta además a los protagonistas de la novela. Ante todo, al extraño sacerdote fray Dionisio:

En Paraguachí, a la hora de vísperas, en la puerta del templo, se veía a un franciscano, hombre alto, cojo, de edad indefinible. Era el párroco, fray Dionisio de la Soledad, que seguía con la mirada la puesta del sol y las rojas flores de cedro desprendidas por el viento. Singulares versiones corrían desde su llegada al pueblo. Se aseguraba haberle sorprendido de rodillas ante una cabeza momificada, que ocultaba cuidadosamente. Otros hablaban de su afición a mascar cierta hierba e indicaban un diente de caimán pendiente de su camándula (ibíd., 7).

A renglón seguido, el autor introduce a la no menos misteriosa Nila Cálice, inspirada, según Subero, en la poetisa Adelalbina Marrero (Alvarez/Subero 1993, 67):

Gracias a él, Paraguachí tenía dos torres y gracias a él, desde unas semanas antes se encontraba allí Nila Cálice, hospedada en su misma casa. Con gran beatitud en el semblante, Nila tocaba el órgano. Resonaban entonces profundos gemidos o expresiones de amor incontenible, especie de ráfagas bajo las cuales oscilaban los cirios del altar. Después, vestida de hombre, montaba a caballo. Se la veía a través de los valles grises, de los valles verdes, tornasolados, y en las playas deslumbradoras. La pasión de Nila era la cacería, la danza, dormir al aire libre, galopar horas y horas, lo que al fin y al cabo quiere la vida moderna (1987, 7).

Luego el novelista describe al "doctor Ramón Leiziaga, graduado en Harvard, ingeniero de minas al servicio del Ministerio de Fomento" (ibíd.), quien se define desde el primer momento como un pícaro:

-Siempre he acariciado grandes proyectos: empresas ferroviarias o vastas colonizaciones en los márgenes de nuestros ríos; pero si logro una concesión de esa naturaleza, la traspaso en seguida a una compañía extranjera y me marchó a Europa. Ya tengo treinta años y un jefe, el doctor Camilo Zaldarriaga. Un hombre gruñón y sarcástico. Deseo huir de todo esto, porque hoy los años son días y aquí los días son años (ibíd., 9).

En los tres protagonistas aparece desde el principio la inquietante afiliación a diversas épocas históricas. El fraile franciscano lleva el nombre de Dionisio, deidad pagana. La cabeza momificada bien pudiera referir al decapitado Saint Denis, que llevaba la suya bajo el brazo. El diente de caimán en la camándula revela el sincretismo entre el utensilio sagrado católico y el del piache indígena; la afición a "mascar cierta hierba" lo asocia a la vocación chamánica. De hecho, en la novela fray Dionisio es una suerte de Virgilio que guía al protagonista en un viaje por los infiernos del pasado.

Nila Cálice hace gala de una pasión por "la cacería, la danza, dormir al aire libre" que bien pudiera ser heredada de su padre el cacique indígena Rimarima; de la diosa pagana Diana o, como apunta irónicamente el autor, de "la vida moderna".

Leiziaga, según veremos, manifiesta otra atemporalidad. El capítulo III lo presenta como un doble supratemporal del Conde Luis de Lampugnano. Ambos personajes a su vez refieren a un modelo cuasi arquetipal: el del pícaro.

A esta ambigua filiación cronológica de los personajes corresponde una curiosa estrategia de manejo narrativo de los tiempos verbales. El primer párrafo presenta la isla en 1925 en un uniforme presente de indicativo, tiempo que expresa que la significación del verbo se cumple en la misma época en que se está hablando, y que corresponde al presente cronológico de 1925: "En el centro de Margarita, La Asunción erige sus paredones de fábricas abandonadas hace mucho tiempo y las tapias blancas de sus corrales ornamentados de plátanos" (ibíd., 5).

A mitad del segundo párrafo, una oración salta al tiempo pretérito para referir hechos pasados: "Hace un siglo la ciudad fue quemada, arrasada, y desde entonces quedó tal como es hoy, señoreada por su castillo, un viejo caserón militar" (ibíd.). Pero luego se retoma la descripción en presente de indicativo.

Sin embargo, para describir a los personajes a partir del tercer párrafo se adopta como tiempo verbal dominante el pretérito imperfecto, tiempo que expresa un hecho que está sucediendo en el pasado. Y desde allí, las oraciones escritas en pretérito alternan con otras en presente de indicativo y otros tiempos verbales, los cuales a veces cambian dentro de la misma oración:

En tanto, Nila, vestida de blanco, cubierta con un sombrero de paja, galopaba por los senderos. Su figura se diseñaba flexible, dorada, perseguida por los perros que ladraban entre el polvo. Veloces giraban los pueblecitos con sus portales blancos como fachadas de cementerios aldeanos, de los cuales llegaba un compás de joropo... Trochas y acordes. La música del pueblo es triste (ibíd., 15).

De tal manera, a la desestabilización temporal que se produce al acumular en un personaje atributos de épocas distintas, se añade el desequilibrio cronológico de los tiempos verbales. Creemos que este rasgo estilístico no es gratuito. Enrique Bernardo Núñez pertenece a la escuela del modernismo literario. Trabaja el lenguaje con meticulosidad y concisión de orfebre. Y, como veremos en los capítulos siguientes, tales alteraciones del tiempo gramatical se corresponden estrechamente con las del tiempo narrativo.

## **Capítulo 2. El secreto de la tierra**

Para cumplir con una inspección ordenada por el Ministerio, Leiziaga arriba al árido islote de Cubagua, donde se fundó en 1517 Nueva Cádiz, la primera ciudad cercana a Tierra Firme en el Nuevo Mundo.

A fin de acercarnos al pasado histórico, el narrador acumula los signos físicos que remiten a él. En el islote habita Pedro Cálice, un leproso padre adoptivo de Nila Cálice, cuyo apellido se remonta a los primeros colonos. Su enfermedad representa la ruina del lugar, pues "toda la fisonomía de la isla estaba en aquél rostro" (ibíd., 22). Leiziaga lleva un anillo heredado de un antepasado suyo de los que, en la batalla de 1567 librada por Diego de Losada contra Guaicaipuro, "alancearon indios a millares en las guerras contra los tarmas, teques y mariches". Fray Dionisio habla "confusamente del pasado, de las cosas exteriores y de sus relaciones con lo que ha sido y es hace trescientos, hace miles de años" (ibíd., 23).

En el diálogo también se acumulan las menciones sobre épocas distintas:

-¿Me ha dicho que piensa levantar un plano de Cubagua? Puedo mostrarle uno trazado hace tiempo, cuando Nueva Cádiz se hallaba en su mayor riqueza.

-El pasado, siempre el pasado. Pero, ¿es que no se puede huir de él? Sería mejor que hablásemos ahora del petróleo (ibíd., 23).

El fraile da a beber a Leiziaga un embriagante "Elixir de Atabapo", y formula referencias explícitas al parecido entre hombres que habitan esas distintas épocas:

-Si usted ha leído las crónicas de Cubagua, sabrá que aquí estuvo el conde milanés Luis de Lampugnano. El fue quien dibujó este plano. Lampugnano ofreció a Carlos V, para la pesca de perlas, un aparato de su invención que hacía inútil el empleo de esclavos [...]. Por cierto -continuó en tono más familiar- que este Lampugnano tiene semejanza con cierto Leiziaga. ¿No andas como él en busca de fortuna? Todos buscan oro. Hay, sin embargo, una cosa que todos olvidan: el secreto de la tierra.

Leiziaga se inclinó de nuevo sobre el plano de Nueva Cádiz. Después se le ocurrió un pensamiento que le hizo reír. ¿Sería él acaso el mismo Lampugnano? Cálice, Ocampo, Cedeño. Es curioso. [...] Los mismos nombres. ¿Y si fueran, en efecto, los mismos? (ibíd., 25).

Se prefigura así explícitamente el pensamiento histórico del autor sobre el parecido entre personajes de épocas distintas.

Este capítulo, en el cual referencias históricas, símbolos y nombres insensiblemente nos hunden en el pasado, está redactado casi todo en tiempo verbal pretérito, con predominio del pretérito indefinido, mediante el cual la acción se expresa como sucedida en el pasado.

### **Capítulo 3. Nueva Cádiz**

La narrativa nos presenta la ciudad de Nueva Cádiz de Cubagua en el año 1525. Los españoles esclavizan a indígenas y los obligan a bucear en procura de perlas. Sobre el árido islote se erige una ciudad magnífica, cuyas casas "eran altas, macizas, como fuertes" (ibíd., 26). Se lee en una tabla "Aquí se hacen féretros". En sus calles se agolpan "pregoneros, soldados, mercaderes, cambistas". Entre ellos deambula el conde Luis de Lampugnano, sosia de Leiziaga que tenía "la misma estatura; pero la barba rubia, los ojos azules".

Los indígenas caribes de Cumaná y Chichiriviche asaltan Cubagua. En una de sus piraguas llevan una cabeza que "es la de fray Dionisio, fraile menor de la observancia" (ibíd., 28). Los insurrectos ocupan la isla varios días, danzan frente



a una estatua clásica de Diana, última pertenencia del conde Lampugnano, destruyen el aparato rastreador de éste y se alejan. Arruinado, Lampugnano se vuelve curandero. Pedro Cáliz reanima las pesquerías con cuatrocientos esclavos indígenas. En las calles de la ciudad reconquistada se agolpan los pícaros:

Nueva Cádiz estaba llena de mendigos que referían sus hazañas para distraer el hambre y la inacción. Este había sido paje de la reina Isabel; aquél, caballero del emperador. Habían asistido a la toma de Granada y a las campañas de Italia. Venían de Flandes, de Francia. Describían las tiendas reales, las fiestas y batallas. Todos dejaban empeñadas haciendas y mayorazgos para venir al Nuevo Mundo a ganar honra. Cada quien pedía diez mil indios para remediarse (ibíd., 31).

Lampugnano roba impulsivamente un saco de terciopelo con monedas de oro. El justicia mayor le ofrece la libertad a cambio de la preparación de diez dosis de veneno para asesinar a un conquistador rival –Diego de Ordaz– y a los caciques prisioneros. Lampugnano "en su farmacia amasó ponzoña para matar a diez caciques y reservó una para sí". Al morir

veía aproximarse a una mujer, Cuciú. El quería la Madona. Con los ojos abiertos, entre convulsiones atroces, la veía muy cerca, como cuando era niño. Los otros permanecían silenciosos, siguiendo en la oscuridad aquella agonía terrible (ibíd., 37).

La muerte del protagonista prefigura la de la ciudad:

Nueva Cádiz fue sacudida por tormentas y terremotos, atacada por los piratas y los caribes. Cuando cesó el tráfico de esclavos los vecinos huyeron. No había ya quien llevase agua ni leña. La ciudad quedó abandonada y el mar sepultó sus escombros. Quisieron hacer una ciudad de piedra y apenas levantaron unas ruinas (ibíd., 38).

La narración vuelve abruptamente a 1925, cuando Fray Dionisio interroga:

–¿Has comprendido, Leiziaga, todo lo que ha pasado aquí? ¿Interpretas ahora este silencio?

Pero Leiziaga no comprende nada. Al igual que a Edipo, le ha sido revelado su futuro, que es paradójicamente su pasado. Como el héroe trágico, será incapaz

de modificarlo. Pero a diferencia de Edipo, Leiziaga no asume la responsabilidad de sus actos: los eludirá en una fuga sin pena ni gloria. El escenario de su transgresión no devendrá sitio sagrado, sino ruina. Bajo la tutela chamánica de Fray Dionisio, Leiziaga ha realizado un viaje iniciático que fracasa, pues no produce mutación alguna en el desaprensivo ingeniero.

Y así como se repiten los personajes, se reiteran las épocas:

Pero no importa, piensa Leiziaga. Las expediciones vuelven a poblar las costas. Se tiene permiso para introducir centenares de negros y taladrar a Cubagua. Indios, europeos, criollos, vendedores de toda especie se hacinan en viviendas estrechas. Traen un cine. Se elevan torres de acero. Depósitos grises y bares con anuncios luminosos. También se lee en una tabla: "Aquí se hacen féretros". Los negros llegan bajo contrato. Los muelles están llenos de tanques. Los buques raídos con sus penachos de humo recuerdan las velas de las naos (ibíd., 38).

Este salto entre épocas no sólo acontece en la anécdota del relato. Se manifiesta también en el uso de los tiempos verbales. En armonía con la violenta regresión temporal, el capítulo inicia sus tres primeros párrafos en pretérito imperfecto, sigue con una exclamación de diálogo sin indicación temporal y prosigue con otro diálogo en presente de indicativo ("grita un soldado muy orgulloso"), que nos instala en el presente histórico de 1525. De allí en adelante, se alternan párrafos en pretérito imperfecto, presente o pretérito perfecto. A veces se suceden oraciones en tiempos verbales distintos: "Ante ellos se alza un fantasma: la sed. El agua estaba en poder de los caribes. La gente se precipita al Ayuntamiento" (ibíd., 27). Todo ello hace oscilar la realidad del tiempo narrado, le infunde un clima de alucinación o, según sugiere a veces el propio texto, de sueño.

#### **Capítulo 4. El cardón**

La narrativa retoma el presente histórico de 1925. Los personajes planifican la pesca del día siguiente. Para recalcar la vuelta a la contemporaneidad, los primeros 28 párrafos están escritos en presente de indicativo: "Leiziaga se vuelve hacia aquella roja estrellita, acaso imagen de la tierra" (ibíd., 39).

Pero en el párrafo 29 comienza una nueva regresión: se narra en pretérito imperfecto la historia de Rimarima, cacique de los tamanacos y padre de Nila, asesinado por caucheros. Nila mata de un flechazo a un enemigo, es ayudada en su fuga por fray Dionisio, estudia en Europa y Norteamérica, asombra a sus profesores con "sus perlas, sus labios pintados, sus relatos. Les hablaba de monstruos que obedecen a los piaches, milagros que alucinan con la magia de una

luz perdida, y de sus antepasados, en cuyos festines funerarios hacían sacrificios humanos" (ibíd., 42).

En el párrafo 36 se retorna al presente de 1925 y al presente de indicativo. Nila rechaza al buzo Teófilo Ortega; le concede apenas un beso ante el regalo de un saquito de perlas. A partir de allí adviene una ráfaga de párrafos en diversos tiempos verbales: el presente narrativo oscila. Hasta que, en el párrafo final del capítulo, el predominio del presente de indicativo indica una regresión al tiempo mítico que preanuncia el segmento siguiente. Pues Leiziaga

camina sin ver las cosas que pasan a su alrededor. Sin embargo, las luciérnagas vuelan en torno de los cardones y su vuelo es una caricia ardiente y lánguida. De entre ellos salen mujeres desnudas. En sus cuerpos brillan ajorcas, arracadas de oro. Sus curvas son como frutas. Tienen la sonrisa de las conchas que en las profundidades se bañan de un humor rojo. Se alejan corriendo y se dispersan en las orillas plantadas. Sus plantas producen aquellos rumores furtivos [...]. Leiziaga, que no ve nada, se encoge de hombros (ibíd., 44).

## Capítulo 5. Vocchi

El breve capítulo reproduce un manuscrito antiguo encontrado "en el cuartel de policía de La Asunción". En él se narra la mítica historia de Vocchi. La narrativa lo hace nacer en Lanka, recorrer Mesopotamia y Samarcanda, navegar hasta "ciudades opulentas surcadas de canales, descollando entre palmeras y jardines", que bien pudieran ser las de la Atlántida (ibíd., 45). Las ciudades son cubiertas por el mar. Amalivaca, el héroe cultural de la tribu caribe de los tamanacos, aparece en una nave, reconoce a Vocchi como su hermano y enseña a los sobrevivientes que encuentra junto a palmas de moriche "que él les había creado arrojando aquellos frutos por encima de los hombros". Para conmemorar su llegada "graban en unas rocas las figuras del sol y de la luna, caimanes y escenas de cacerías" y enseñan a los hombres "a cultivar la tierra, a fabricar armas y a utilizar las hierbas en la guerra y en la medicina". Vocchi visita su país natal, pero "las viejas ciudades no existían o llevaban otros nombres". Al regresar, divisa a hombres con armaduras "sucios, groseros y malvados", que derriban los altares de Vocchi: "esas palmeras y samanes en medio de los bosques milenarios" (ibíd., 45s.).

La fuente original de dicha narrativa mítica es el *Ensayo de Historia Americana* del cronista del siglo XVIII Felipe Gilij. La historia de la creación del mundo por Amalivaca y la del diluvio y repoblación mediante semillas de moriche son compiladas por éste como leyendas distintas, la segunda de las

cuales no menciona a Amalivaca. Según el informante de Gilij es Amalivaca, y no Vocchi, quien "después que hubo estado muchos años con los tamanacos tomó finalmente una canoa y volvióse a la otra banda del mar de donde había venido" (Gilij 1965, 29-40). En 1890 Arístides Rojas en su obra *Leyendas Históricas de Venezuela* refunde ambos mitos en uno y les añade el de las pinturas del sol y de la luna (cf. Rojas 1890, 2-8). Evidentemente es de esta fuente secundaria que Enrique Bernardo Núñez toma la refundición, sincretizándola todavía más al atribuirle origen asiático a Vocchi y hacerlo sobrevivir hasta la Conquista. Estas imprecisiones y agregados enfatizan el carácter atemporal del mito.

Acorde con la referencia a un tiempo primordial, el capítulo está redactado en tiempo pretérito, con preponderancia del pretérito indefinido, tiempo que expresa la acción como sucedida en el pasado.

## Capítulo 6. El areíto

Volvemos al presente histórico de 1925. Fray Dionisio arrastra a Leiziaga hasta las catacumbas de Cubagua. En el túnel pasan junto al ancla del San Pedro Alcántara, navío insignia de la expedición española de reconquista del Nuevo Mundo hundido ante Cubagua en 1817. En una cámara recubierta de planchas y escudos de oro, Leiziaga encuentra al inmortal Vocchi, quien se ha apoderado de su histórico anillo de matador de indios. El ingeniero sorbe por la nariz el polvo que Vocchi le ofrece en una concha de nácar, bebe vino de palma en cráneos de blancos y asiste al areíto o gran fiesta caribe. En el curso de ella se narra la historia de Eromomay, especie de amazona indígena que "guiaba su tribu en la guerra y a las cacerías de monstruos que moraban en las cavernas y a la orilla de los ríos" (ibíd., 49). Capturada por los blancos, ésta escapa en un corcel. Se narra también la declinación de los caribes: "Los niños -refieren- han desaparecido; las doncellas también desaparecieron, y las fiestas. Creían que los astros iban también a morir [...]" (ibíd., 50). Leiziaga despierta. Llama a Nila "pero su voz volaba inútilmente".

En concordancia con la evocación del pasado, los once primeros párrafos del capítulo -salvo una acotación de diálogo de Fray Dionisio- están redactados en tiempo verbal pretérito. Sólo en el párrafo 12, cuando se hace realidad el rito primitivo, la prosa salta al presente de indicativo, que alterna con el pretérito indefinido y el gerundio simple, el cual forma frases verbales de sentido durativo:

Los luengos canutos de cinco palmos y los atabales marcan un paso lento. Girando en torno de Nila daba comienzo al areyto. Sus plumajes trazaban un arco iris. Alaumoulu, penacho de Dios. El colibrí se desprende de la verde selva. Era una danza religiosa, de liturgias bárbaras. Su melancolía

costraba expresión en el semblante de Vocchi, la misma melancolía de ciertos bailes y canciones. Toda su vida está impregnada de esa nostalgia, pero no sabrían explicarla, acaso porque nunca pudieron volver a encontrarse. Nostalgia de la propia alma perdida. ¿No tiene también la Historia ese mismo carácter? (ibíd., 49)

A partir de esta suerte de momento intemporal, los restantes párrafos y oraciones están redactados en pretérito, con muy ocasionales excepciones.

## **Capítulo 7. Thenocas**

Leiziaga despierta en el presente histórico de 1925. Cree haber soñado. Halla sin embargo la entrada de las catacumbas; "No era, pues, un sueño" (ibíd., 53). Poco después encuentra marinos que pescan perlas ilegalmente. Igual que sus antepasados, son esclavos de hecho. Se repiten las épocas:

Mientras saborea el café y enciende un cigarrillo contempla a Malavé. Sabe que es un esclavo. Cedeño se lo ha dicho la tarde anterior. Ha de pagar la deuda del padre o del hermano, como todos los que forman los trenes de pesquerías donde las deudas se heredan. Pero ¿qué le importa a los demás que él sea libre o no? Lo es a pesar de todo, aun cuando él mismo lo ignora, como ignora también el amor que le liga al mar. Leiziaga considera la dulzura de estas vidas, lo cual no le había ocurrido hasta entonces. No ser nada, no esperar nada. Ser ellos solos; vivir sobre un leño o en un pedazo de tierra con el alma en silencio (ibíd., 53).

Leiziaga amenaza pistola en mano a Selim Hobuac, un sirio que comercia con perlas, y se apodera impulsivamente de las más valiosas, pues "la hermosura de las Thenocas hacía pensar en Nila. Fue entonces el mayor deseo de Leiziaga poseerlas" (ibíd., 54). Un marino muere mientras pesca un gran pez.

Este capítulo que transcurre en el presente narrativo de 1925 se abre con oraciones en presente de indicativo, tiempo verbal que prepondera en el resto del capítulo.

## **Capítulo 8. El Faraute**

Leiziaga regresa a la isla de Margarita. Narra su historia a Tiberio Mendoza, un pedante académico que "escuchó el relato con signos de impaciencia" (ibíd., 58). Mendoza es un cultor de la falsa historia positivista, de la cual abomina Núñez. Le roba a Leiziaga las perlas y le escamotea el tema de su relato para una crónica escéptica según la cual

en ciertas noches, los pescadores creen ver unas sombras en las costas de la histórica isla, afirmando que son las víctimas del San Pedro Alcántara. [...] Las imaginaciones sencillas dan todavía crédito a estas reminiscencias de antiguas leyendas, frutos del oscurantismo y del error (ibíd., 61).

Leiziaga es hecho prisionero para aclarar el episodio de la pesca clandestina y el robo de las perlas. Encerrado, recapitula el tema de la repetición de épocas y de personajes:

Las ideas surgían en su cabeza atormentada. ¿Un alma española, un alma india o negra? Un tío suyo le hablaba a menudo del alma española. El había visto a su abuela, después de proclamada la República, encenderle velas a Fernando VII. Esto le asombraba, pues siempre había oído ese nombre acompañado de la palabra "monstruo". Para aquella mujer nunca hubo independencia. Y el viejo, un poco burlón, desde su sillón de reumático, solía decirle: "Para muchos hoy es lo mismo. Aún hay en América fidelidad monárquica. Dígase: viene su alteza real el príncipe don Tal y todo el mundo se pone en movimiento con una especie de fervor. Salen los ocultos sentimientos, a pesar de la ascendencia caribe (ibíd., 61s.).

Con este tema reaparece el de la eternidad de los pícaros. El juez pícaro ofrece al ingeniero pillo la libertad a cambio de las perlas: "Si él pudiese obtener una de esas perlas, no sólo absolvería a Leiziaga, sino que iría a dar un paseo por Europa" (ibíd., 63). Stakelun, el fracasado promotor de una mina de magnesita, le facilita a Leiziaga una fácil fuga a bordo del velero Faraute.

En el capítulo preponderan los párrafos en presente de indicativo, salvo aquellos que se refieren a hechos anteriores al inicio de la narración. Hacia su final, sin embargo, vuelve la desestabilizadora oscilación entre el presente y el pretérito, hasta los párrafos finales, en donde la disonancia temporal es trabajada en forma sistemática, casi asimilable al ritmo del flujo y reflujo de las olas:

Cubagua se perfila en la tarde. El viento soplaba sobre la isla muerta. La punta de Macanao descuella al occidente. Al sur se extiende la línea de Tierra Firme. La espuma del mar se alzaba sobre los montoncillos de nácar. Leiziaga se sienta en la arena y hunde la cabeza entre las manos. Resonaba en sus oídos la orden del patrón frente al mar en calma. Creía que su vida daba también un viraje. Alguien pasa junto a él y se aleja sin decir palabra en dirección a la casa de Pedro Cálice. Ladraban los perros de un rancho cercano. Rocío de mundos. Las islas sueñan con el azul profundo que las



enlaza y con sus orlas de espumal. Una luz cruza como flecha encendida el horizonte.

Ya no son voces que se alzan del mar: murmullos, clamores vagos, estremecedores, palpitantes, infinitos. Todo estaba como hace cuatrocientos años (ibíd., 66).

En resumen, sirviéndose de la ficción, *Cubagua* esboza un discurso histórico que anticipa en dos décadas las ideas expuestas en "Juicios sobre la Historia de Venezuela". Podemos sintetizarlo así: la explotación petrolera que se inicia en 1925 repite el proceso de esclavismo social, devastación de la naturaleza y ruina moral que ocurrió en la Cubagua de 1525. En ambas épocas se repiten circunstancias y personajes: sobre ambas pesa la herencia de un pasado mítico apenas entrevisto como alucinación o sueño. Leiziaga no ha aprendido nada del pasado: más bien ha tomado de Lampugnano su afición al robo impulsivo. En consecuencia, no tendrá el amor de Nila ni la sabiduría de Fray Dionisio. Como la mayoría de los venezolanos, no está a la altura de la lección que le presenta la Historia; al igual que ellos, se verá obligado a repetirla.

### ***La galera de Tiberio: dystopia y futuro imperial***

A partir de 1928 Enrique Bernardo Núñez desempeña pequeños cargos en el servicio exterior. En 1930, mientras trabaja en la Legación Diplomática de Venezuela en Panamá, inicia *La galera de Tiberio*, que concluye en 1932. Comentaremos brevemente algunos de los temas esenciales de la novela, indicando sus nexos con las ideas sobre la Historia del autor.

El agente viajero venezolano Xavier Silvela narra en primera persona las memorias de su estadía en Panamá. En este pivote estratégico del imperio estadounidense comparten una suerte de exilio diplomáticos y desterrados. Ambos grupos están fuera de la realidad, por lo menos, de la de sus países. Ambos hacen gestos inútiles; ambos parecen no tener peso alguno en las enormes dinámicas del destino imperial. La inevitabilidad de éste es enfatizada simbólicamente mediante las referencias que hace el historiador alemán Herr Camphausen a una nave y un anillo maléficos que pertenecieron al emperador Tiberio y aseguran a su poseedor el dominio del mundo. Así como pasan y vuelven las épocas, retornan y se extinguen los imperios.

Exiliados y diplomáticos habitan una suerte de limbo: en la medida en que sus actos no pueden modificar la realidad, están fuera del tiempo. Y sin embargo, sus existencias giran obsesivamente alrededor de él. La protagonista Miss Alice Ayres –suerte de Nila Cálice misteriosa y dominante– funda una tienda de anti-güedades llamada La galera de Tiberio. Al igual que el ingeniero Leiziaga y fray

Dionisio, el protagonista Silvela y el historiador Herr Camphausen hablan siempre del pasado:

Hablábamos de los filósofos alemanes de ayer y de hoy; de Hegel y de Fichte; de Spengler y de Keyserling. En breve nuestra conversación pasaba, o mejor dicho, volaba de un asunto y de una época o civilización a otra completamente distinta. [...] Las civilizaciones, las culturas, siguen evoluciones parecidas, obedecen leyes semejantes a las que rigen la vida de los seres. Las ciudades nacen, crecen y mueren. Además –y ni usted ni nadie podrá negarlo–, a pesar de todos los recursos, el hombre es siempre el mismo. [...] Los grandes siglos son cesaristas (ibíd., 80).

Si bien los diplomáticos representan tiranías abominables u oligarquías incapaces, no son mucho mejores los exiliados que se oponen a ellas. El general Robles invade Venezuela sólo para robar ganado y sarrapia. Los intelectuales opositoristas Wendano y Bergamote son fatuos, empeñados sólo en glorificarse. El estudiante Revilla, testigo de la sublevación estudiantil de 1928 y de la masacre de la bananera en Colombia, elige como destino regresar a escondidas al país, al exilio de algún sitio deshabitado. Incapaces de estar a la altura de la trágica repetición de la dominación imperial, los pequeños seres devienen pícaros, o más bien decadentes. Al igual que los personajes secundarios de *Cubagua*, los de *La galera de Tiberio* son seguramente caricaturas de seres reales igualmente secundarios.

### 1. Dystopia del futuro imperial

Este limbo fuera del tiempo emite, sin embargo, tentáculos para afianzarse en él. Incapaces de modificar el mundo, los exiliados imaginan universos alternativos. Ninguno encuentra un asidero firme en el devenir: todos quedan en dystopias, en cosmos inalcanzables o aborrecibles.

La primera dystopia es propuesta por el historiador alemán Herr Camphausen, quien escribe una suerte de historia del futuro. En ella sólo avizora la cesárea dominación de los Estados Unidos, en términos que la historia posterior en gran parte confirma:

Según Camphausen, el hecho fundamental del siglo XX fue el de las nuevas ideas económicas arrollando las viejas culturas, las cuales fueron suplantadas por una técnica colosal, mecánica, surgida de aquellas mismas y en la cual el hombre para salvarse libró uno de los combates más dramáticos con su destino. Todavía a mediados de la centuria, algunos

gobiernos continuaban existiendo según las fórmulas del siglo XIX, como meros organismos recaudadores de impuestos y encargados de ocultar a las masas el verdadero estado del mundo, más por explotarlas que por temor a ellas. En Sur América, por ejemplo, apenas se les permitía nombrar ministros plenipotenciarios, declarar los días de fiesta y de duelo y hasta llevar a cabo una revolución para reemplazar unos burócratas con otros. Los empréstitos en realidad tenían la misma forma de los tributos y los viajes de buena voluntad equivalían a una declaración de vasallaje. [...] Había un poder único compartido entre dos o tres naciones (ibíd., 83).

El imperio estadounidense se afirma con grotescas invenciones tecnológicas: plataformas flotantes para escala de vuelos intercontinentales, palacios portátiles, traslado de edificaciones históricas europeas a América. Se suceden presidentes con delirios cesáreos: las giras perennes, los deportes, las alucinaciones, la destrucción del pasado histórico. La única política perdurable es la persecución de comunistas. Desaparece la lectura. Adviene una época oscura. Y al cabo de ella

las enormes masas de acero del canal de Panamá, espantosos esqueletos cubiertos de orín, reaparecieron un día, pero se vio que mientras el Canal, orgullo del siglo XX, no existía, las pirámides de Egipto continuaban en pie, tal como estaban cuando sus cámaras y galerías fueron selladas. [Tras lo cual] el hombre y la tierra recuperaron su juventud (ibíd., 83-87).

Herr Camphausen muere y es incinerado, dejando apenas un sabor amargo, a cenizas. "Quizá las ideas" (ibíd., 107).

## **2. Dystopia del progreso positivista**

El estudiante exiliado Pablo Revilla lee a Xavier Silvela la segunda dystopia. En ella emprende un viaje en aeroplano a una Venezuela alternativa. En la capital hay grandes edificios y jerarquías de burócratas. El "progreso" positivista acorrala a los pobladores indígenas y los confina en la mesa de Guanipa, zona sagrada de las antiguas tribus caribes. Los aborígenes son diezmados por plagas misteriosas. También aquí pasan los siglos hasta un futuro innominado, al final del cual "la vida se oculta y renace como el día" (ibíd., 137).

## **3. Dystopia del culto histórico**

A continuación, aparece una tercera dystopia en un texto sin autor aparente llamado "Cirene". En él se satiriza una Caracas alternativa cuyos habitantes

diéronse, pues, a ser historiadores y a vivir en el pasado remoto. Esculplieron aquel nombre en columnas, arcos, templos y al pie de una montaña erigieron un panteón, rematado por una torre de símbolos. La vida en Cirene giraba en torno de aquella torre bajo la cual -afirmaban- se guardaban las cenizas del héroe en una urna de oro. Sus jardines, sus caminos, sus plazas y montañas florecían de lápidas y estelas conmemorativas (ibíd., 137ss.).

Cirene desaparece. Los arqueólogos de épocas futuras encuentran los cráneos reducidos de sus habitantes, que parecen tener grabadas en sus suturas la efigie del héroe. El texto es, desde luego, transparente sátira contra la historia panegírica y oportunista, el "cuento para niños" del cual abomina Núñez.

#### 4. Dystopia del exilio interno

El estudiante Revilla, en fin, decide vivir una cuarta dystopia, tan alejada en el espacio como las precedentes lo están en el tiempo, y con la cual concluye la novela:

Revilla tenía su plan en el cual ninguno quiso acompañarlo: irse a una región deshabitada de Venezuela, la costa de Paria, por ejemplo, o al extremo opuesto, en la Goajira, y fundar allí un pueblo, una ciudad [...]. Aquella soledad era al mismo tiempo el libro en que iba a escribir la historia de su pensamiento y de su acción y aquel libro tardaría siglos en quedar concluido (ibíd., 141s.).

Ninguna de estas realidades alternativas coarta el avance de la maquinaria imperial. La enigmática Miss Alice Ayres se apodera del anillo maléfico, se convierte en aviadora internacional y se casa con el vicealmirante estadounidense Irving Friday. El anillo de Tiberio lo lleva el almirante Willi en el buque insignia Texas "y la galera lo sigue como su sombra" (ibíd., 78).

Esta crónica crepuscular se apoya en definidas estrategias formales. Se abandona la oscilación de tiempos verbales característica de *Cubagua*: el monocorde clima decadente es descrito casi en su totalidad en pretérito imperfecto. La dystopia de Camphausen anticipa el futuro en paradójicos pretéritos perfectos o indefinidos. En la dystopia de Revilla sobre la mesa de Guanipa, como en *Cubagua*, oscilan los tiempos verbales. "Cirene", dystopia decadente, está narrada en el pretérito imperfecto que prepondera en el resto de la novela.

Por otra parte, la inestabilidad temporal de la obra es acentuada por su mismo desorden, por la acumulación de textos atribuidos a diversos autores. Tales rasgos son quizá voluntarios. Como lo confiesa el autor en la nota introductora, su novela es

un relato extraño, un poco desordenado y escrito a ratos con bastante descuido y negligencia, mezcla de hechos fantásticos y de otros más reales o menos increíbles, como dos mundos distintos y contradictorios, o mejor dicho, como si en el fondo de todo aquello el uno apareciese derivándose del otro (Núñez 1978, 69).

Y, sin embargo, hay una lógica en este aparente desorden. Se señala como propio de la novela picaresca la sucesión de episodios casi inconexos. Así como el pícaro no tiene plan de vida, su crónica tampoco puede tenerlo. Su "descuido y negligencia" son los mismos del decadente.

### ***El hombre de la levita gris: el eterno presente histórico***

Los temas de la repetición de las situaciones históricas y de su actualidad están planteados en forma todavía más pungente en *El hombre de la levita gris* (1943), biografía del político Cipriano Castro centrada en su dictadura (1899-1908) y en las presiones que las grandes potencias ejercieron sobre Venezuela durante ella.

Núñez narra esta biografía con una prosa económica, escueta, de frases breves, a veces epigramáticas. Parecería rehuir toda explicación, toda reflexión, toda conclusión. Sólo excepcionalmente generaliza, como en esta apretada descripción del caudillismo semifeudal del siglo XIX:

Venezuela ha venido a ser el botín de los hombres de presa. Las regiones, las aldeas, tienen sus jefes, sus amos. El territorio de Venezuela está ahí rodeado por la selva y el mar, ancho y luminoso. Ser jefe es la suprema aspiración, porque el poder dispensa honores, seguridad y riquezas. Se pueden saciar allí todos los deseos. Los habitantes de las ciudades, de los pueblos, buscan siempre un hombre que les brinde seguridad y les ponga a cubierto de fechorías. Están dispuestos a someterse y dar parte de sus bienes a cambio de esa relativa tranquilidad. La posición de jefe es envidiable. Hay un jefe supremo a quien los demás jefes, por turno, garantizan la paz de las regiones. La historia de los grandes jefes es la historia de sus hazañas, de su valor; pero también la historia de transacciones, de abusos, de grandes fortunas. En la guerra, el país se desangra, pero no importa. La guerra es el camino para alcanzar las altas posiciones o defenderlas; para poner la

mano sobre el botón codiciado [...]. Es un gran negocio la política. El jefe se convierte en hombre de negocios (Núñez 1980, 18).

Estas escuetas líneas compendian todo lo que se ha de exponer. Se suceden las facciones y los programas políticos (esa "Federación" y la "Oligarquía enemiga"), sin cambio visible: "El simple trabajador de los campos y las ciudades teme al jefe" (ibíd., 18). Cada vez que las potencias sienten amenazados sus intereses, envían un barco de guerra. Así, en 1899 "William H. Russell, encargado de negocios americano, envía a su gobierno un cable cifrado en solicitud de un buque de guerra" (ibíd., 31). En 1902: "A mediados de junio Bowen le comunica personalmente que considera oportuno pedir buques de guerra" (ibíd., 73). A fin de ese año, Inglaterra, Prusia e Italia bloquean Venezuela. Y así hasta el cansancio: del lector y del pueblo invadido.

El estilo epigramático contagia su minucia a los seres a quienes se refiere. No se extiende en el retrato psicológico ni en la reflexión sobre los motivos. El ser parece tan pequeño como la frase que lo describe. Según dice lapidariamente el autor en *Bajo el Samán*: "Hay vidas que resumen la vulgaridad de una época. Reciben una merecida consagración" (Núñez 1963, 84).

La pequeñez de los seres contrasta así sobre los grandes telones de sus circunstancias históricas. Las limitaciones personales de Cipriano Castro resaltan ante las opresiones geopolíticas que lo agobian, así como la indigencia de los pícaros destaca sobre la riqueza paisajística y perlífera de Cubagua, y la de los decadentes sobre la magnificencia imperial del Canal de Panamá.

Igual relevancia que la intensificación del carácter epigramático de la prosa tiene en *El hombre de la levita gris* el manejo de los tiempos verbales. Hemos visto que la alternación de ellos desestabiliza el presente literario en *Cubagua*; que la melancólica decadencia de *La galera de Tiberio* se resume en una preponderancia del pretérito imperfecto. *El hombre de la levita gris*, publicada en 1943 para hacer sentir la perenne actualidad del bloqueo de 1903, está escrita de principio a fin en uniforme y dinámico presente de indicativo, o presente histórico. En este tiempo el hablante da intensidad al relato identificándose momentáneamente con el tiempo real en que ha sucedido el hecho, o también, según Georges Mounin, se sitúa el enunciado "como sin fecha y concebido como independiente del tiempo (presente atemporal o gnómico)" (Mounin 1979, 146). Al escribir en este tiempo verbal, Núñez consagra estilísticamente su aserto de que al revisar el pasado "fluye de todo esto una permanente actualidad" (Núñez 1987, 211).

Pensamos, en conclusión, que en la obra narrativa e histórica de Enrique Bernardo Núñez están prefiguradas de manera patente y explícita las ideas sobre

Filosofía de la Historia que resumiré posteriormente en su discurso de incorporación a la Academia Venezolana de la Historia y en ensayos similares. Creemos, además, que sus estrategias estilísticas son elegidas específicamente en cada obra para acentuar o enfatizar literariamente dichas ideas, por lo cual su narrativa de ficción histórica es la traducción estética de éstas.

Es posible que se puedan advertir paralelismos semejantes entre Filosofía de la Historia, Historia, novela histórica y estrategias estilísticas, no sólo en las obras de otros polígrafos, sino en las ficciones de tema histórico de los narradores que acogen una determinada concepción del mundo.

## Bibliografía

- Alvarez Morales, Rosario; Jesús Manuel Subero. 1993. *Acerca de la novela Cubagua*. Porlamar: Fondene-Conac.
- Bohorquez Rincón, Douglas. 1990. *Escritura, memoria y utopía en Enrique Bernardo Núñez*. Caracas: La Casa de Bello.
- Brito Figueroa, Federico. 1966. *Historia económica y social de Venezuela*. Tomo I. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- Gilij, Felipe. 1965. *Ensayo de Historia Americana*. Caracas: Biblioteca de la Academia Nacional de la Historia.
- Mounin, Georges. 1979. *Diccionario de lingüística*. Barcelona: Editorial Labor.
- Núñez, Enrique Bernardo. 1954. *Viaje por el país de las máquinas*. Caracas: Ediciones Garrido.
- . 1963. *Bajo el Samán*. Caracas: Tipografía Vargas.
- . 1980. *El hombre de la levita gris*. Caracas: Ateneo de Caracas.
- . 1987. *Novelas y ensayos*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Rojas, Arístides. 1890. *Leyendas históricas de Venezuela*. Caracas: Imprenta de la Patria.

# De héroes y puercos: una crónica y dos novelas sobre los filibusteros del mar Caribe

Friedhelm Schmidt

Piratas, bucaneros y filibusteros se han convertido en un "mito" moderno a partir de las novelas históricas y de aventuras del siglo XIX y de las películas de nuestro tiempo. En este artículo me propongo analizar tres obras sobre los filibusteros y bucaneros del mar Caribe, que fue el centro de la piratería durante los siglos XVII y XVIII (Schreiber 1968, 47s.). El primer libro, *De Americaensche Zee-Roovers ...*, de Alexander Olivier Exquemelin (cf. la ilustración n° 1)<sup>1</sup>, publicado en 1678 en Amsterdam, constituye la fuente y el pretexto para los otros dos, las novelas históricas (en el sentido más amplio de la palabra) de Vicente Riva Palacio (*Los piratas del Golfo*, de 1869) y Carmen Boullosa (*Son vacas, somos puercos. Filibusteros del mar Caribe*, de 1991).

El libro de Exquemelin nos confronta una vez más con el problema de la definición de los géneros literarios. Se trata, como en muchas de las crónicas del siglo XVII sobre el Nuevo Mundo (Ross 1996, 103; Boss 1996, 143), de un texto complejo e híbrido que no se puede analizar empleando las distinciones rígidas entre lo real y lo ficticio, entre discurso historiográfico y literario, y entre los géneros literarios; distinciones que suelen hacerse a partir del siglo XIX y que hasta hoy dominan la recepción de los textos del XVII (Ross 1996, 103). No debe asombrarnos, entonces, que la mayoría de los críticos que comentan el texto de Exquemelin, se quejen de su estilo poco elaborado y elegante, así como de las fallas en el desarrollo de la trama (Buena-Maison 1963, 50; Kauders 1926a, 16). Algún crítico incluso supone que el autor en realidad era analfabeto o que no escribió el texto en su lengua materna (Diego 1963, 28-30).

Además del problema de los géneros y de las distintas formas discursivas que caracterizan a *De Americaensche Zee-Roovers ...*, el mismo tema de la piratería crea dificultades tanto al crítico literario como al historiador. Debido al carácter ilegal o semi-legal de la piratería francesa e inglesa del siglo XVII en el Caribe, no tenemos datos exactos ni fuentes históricas de la época sobre la piratería<sup>2</sup>. Por

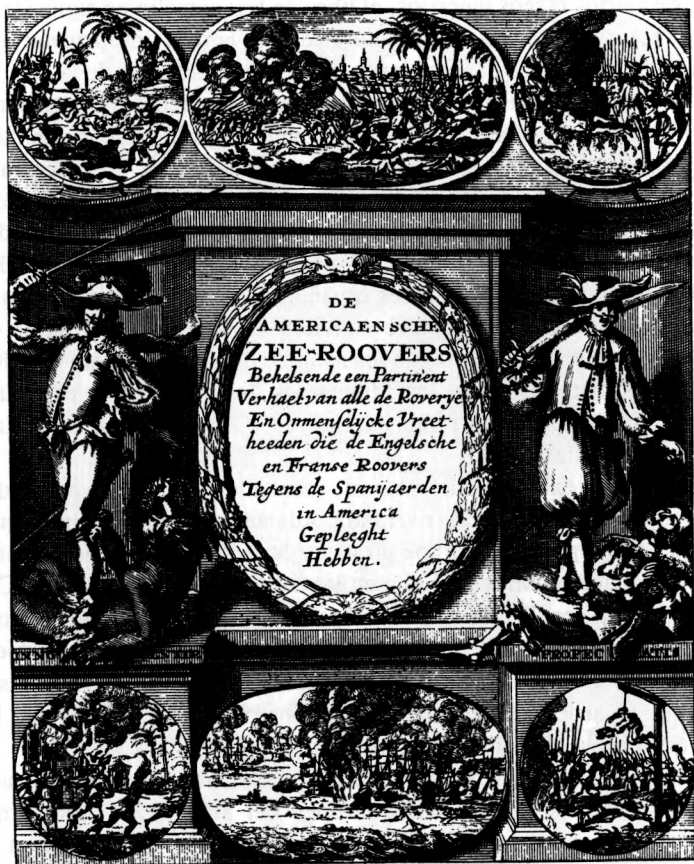
---

1 La ilustración n° 1 muestra la portada de la edición original de 1678. Todas las ilustraciones que acompañan este artículo han sido tomadas de esta edición. El modo de escribir el nombre de Alexander Olivier Exquemelin difiere en los idiomas a los que fue traducida la obra (Esquemeling en la versión española y Oexmelin en la francesa). En mi artículo, uso el modo de escribir el nombre del texto original en holandés, salvo en los casos en que cito frases de la versión española.

2 Un caso similar sería el narcotráfico en la actualidad.



Ilustración no. 1



t. Amsterdam by JAN ten HOORN, Boeckverkoper  
Over het Oude Heerelogement 1678

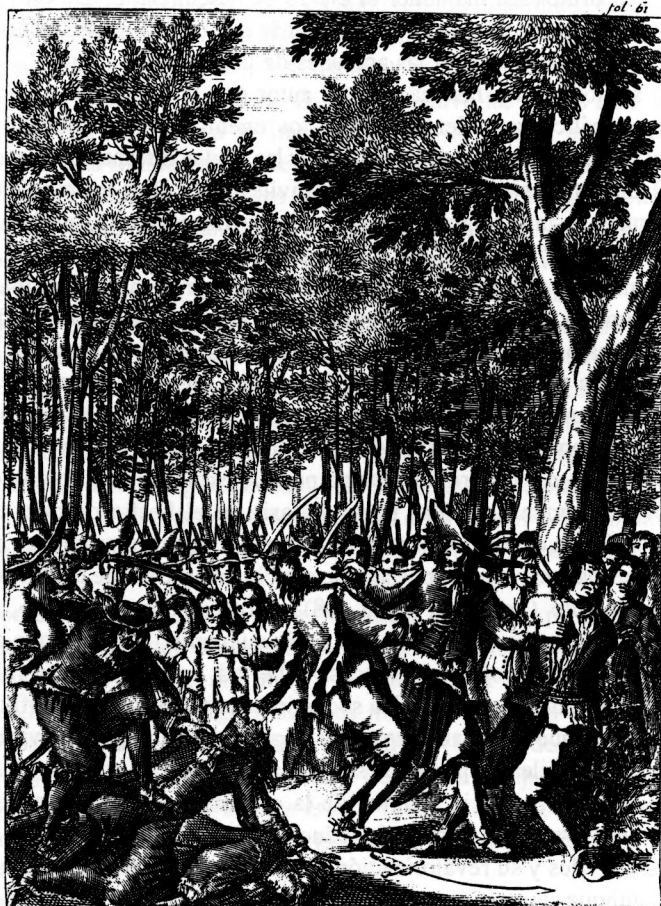
eso, la pregunta de la veracidad, de la autenticidad –o mejor dicho– de la distinción entre discurso histórico y literario respectivamente, se nos plantea de otro modo. En última instancia, la pregunta en sí es una ficción, porque el texto de Exquemelin, que en parte tiene características de un texto literario, es, a la vez, la única fuente "histórica" en que se basan todos los demás textos –tanto los historiográficos como los literarios– sobre los filibusteros del mar Caribe y especialmente sobre los sucesos aquí descritos.

A pesar de ciertos rasgos literarios, el libro de Exquemelin no sigue las reglas de un texto literario moderno. Su estructura aditiva, la falta del *suspense*, el final no motivado y abrupto, las descripciones extensas y científicas de la geografía y de la naturaleza de las islas del Caribe, los numerosos detalles de los contratos entre los filibusteros, la mezcla de hechos y anécdotas históricos con párrafos ficticios y reflexiones pseudo-filosóficas hacen del libro una lectura poco divertida para un lector moderno. No fue así para los contemporáneos de Exquemelin. En su tiempo, el libro fue una especie de *bestseller*. Se traduce al alemán un año después de la publicación del original en holandés. En 1682 y 1684 aparecen las primeras versiones españolas, en 1684–85 la inglesa, y en 1686 la francesa que con los años se convierte en una obra gruesa de cuatro volúmenes, porque se actualiza según los avances del conocimiento científico, y se añaden otras historias sobre los filibusteros del mar Caribe para dar una imagen más favorable de los piratas franceses (Chorba 1995, 304; Kauders 1926b, 235; Oexmelin 1967).

En parte, este éxito puede ser el resultado de la novedad de los acontecimientos y del mundo narrado. Además, es de suponer que las descripciones de la guerra entre los piratas y la flota española despertaron un interés en la situación política y hasta en las estrategias militares en el Caribe. Pero a mi modo de ver, la fascinación de los lectores europeos por el libro no se puede explicar exclusivamente con argumentos racionales o intereses objetivos. Creo que es más bien la fascinación por el tema de la piratería, por las ideas implícitas que se asocian con ella y por la construcción de los héroes, lo que explica el éxito de la obra de Exquemelin.

¿Cómo representa a los héroes de su crónica? Son anti-héroes, pero no en el sentido del anti-héroe de la novela europea del siglo XX, sino porque se presentan como figuras sumamente negativas y crueles que torturan a sus enemigos o paisanos (cf. la ilustración n° 2). A pesar de que el mismo narrador, que en este caso debe identificarse con el autor por la pretensión explícita de escribir una historia auténtica y autobiográfica, formó parte de los grupos de François Lolonois y Henry Morgan, los describe como "los piratas más célebres, que han cometido raros delitos, e inhumanas crueldades contra la nación español-

Ilustración no. 2



la" (Esquemeling 1963, 141). Este juicio se limita al tratamiento de los enemigos españoles; a los indígenas los considera seres bárbaros crueles que no provocan compasión al narrador/autor. La contradicción entre la opinión de Exquemelin con respecto al carácter de sus héroes, por una parte, y el hecho de que él mismo esté involucrado en las acciones de la piratería, por la otra, no se resuelve en el texto. La estrategia discursiva, que se emplea para cubrir esta contradicción, consiste en la reducción de las alusiones autobiográficas a unas pocas frases inevitables que pretenden mantener el efecto de autenticidad. De esta manera, Exquemelin da la impresión de no ser nada más que un testigo de los hechos que no interviene personalmente en las acciones de la guerra.

Además, se nota cierta fascinación del autor por la vida de los filibusteros. Mientras que critica la violencia contra los enemigos y la población de las ciudades del Caribe, no niega su simpatía por las reglas internas de la vida de los piratas. Afirma que "estas gentes son muy civiles entre ellos mismos, de suerte, que si a alguno le falta algo de lo que el otro tiene, con galantería le hace participante al otro" (ibíd., 126s.). Los piratas se reparten todo el despojo equitativamente y se tratan entre sí con solidaridad y fraternidad (cf. ibíd., 126). Según Exquemelin, no aceptan ser vasallos de ningún rey o gobernador, y se declaran, a veces por su propia esclavitud temporal, en favor de la abolición de la esclavitud. Esta mezcla entre ideas de igualdad y un cierto libertinaje *avant la lettre* le fascina tanto al narrador/autor que de vez en cuando parece olvidar la crueldad de sus compañeros. Más adelante, durante el análisis de la novela *Son vacas, somos puercos*, trataré de dar una posible explicación psicológica a esta actitud. Por el momento, quiero poner énfasis en el hecho de que, en cierto sentido, y no sólo en el pensamiento de Exquemelin, los piratas puedan ser vistos como los primeros americanos, puesto que anticipan las ideas de la independencia y del abolicionismo (Schreiber 1968, 48). Pero, al mismo tiempo, hay que subrayar que de acuerdo con la relación de Exquemelin, las ideas que anticipan los postulados de la Revolución Francesa (libertad, igualdad y fraternidad), se proponen exclusivamente para la vida social interna de los grupos de filibusteros y bucaneros, sin que impidan torturar a españoles e indígenas, violar a sus mujeres y matar a miles de personas sin piedad alguna.

Dentro de este contexto ideológico de la crónica, se puede suponer que la descripción negativa de los héroes, la reducción de Lolonois y Morgan a figuras exclusivamente viles y su revalorización simultánea como héroes con facultades casi épicas, aunque siempre negativas, son, en realidad, una trampa para engañar a la censura, para cubrir las verdaderas ideas políticas del libro. Aunque Exquemelin condena la crueldad de los piratas, su simpatía por sus ideales democráticos y su lucha contra el absolutismo queda firme. Al parecer, comparte

la utopía de los piratas, pero no la forma en que tratan de imponerla. Por otra parte, se puede suponer también que es al contrario, es decir, que Exquemelin sigue aferrado a los ideales de los filibusteros y bucaneros para justificar su propia vida de pirata. Como no sabemos más de su persona que lo poco que él mismo nos cuenta en *De Americaensche Zee-Roovers* ..., no podemos saber con certeza cuál de las dos posibilidades fue la que le llevó a escribir el texto.

Como ya he dicho, la fascinación de sus contemporáneos por la vida de los piratas fue tal que el libro se tradujo en poco tiempo al alemán, español, francés e inglés. El hecho de que la crónica de Exquemelin se publicara en Holanda a pesar de sus ideas contrarias a los sistemas políticos de su época, no es tan extraño porque durante el siglo XVII, este país tuvo las reglas más liberales de toda Europa con respecto a la imprenta. Pero lo que sí es curioso es que aparecieran tantas traducciones que garantizaron la rápida propagación del libro y de sus ideas incluso en los países criticados en él, ya que éstos toleran que los piratas sigan robando y matando a la población de las costas del Caribe. Si no me equivoco, esta particularidad se debe a la estrategia discursiva de ocultar las ideas progresistas socolor de la crítica de la crueldad de los piratas.

En España, por otra parte, el éxito de la crónica de Exquemelin posiblemente se deba también a las extensas descripciones de las crueldades de los franceses e ingleses. En España, éstas se pueden leer como una corrección de la historia del Nuevo Mundo y una prueba en contra de la leyenda negra. En este contexto de la recepción, son significativas las semejanzas iconográficas entre las ilustraciones del texto original de Exquemelin y las que acompañan a la edición latina de 1598 de la *Brevissima relación de la destrucción de las Indias*, de Fray Bartolomé de Las Casas, y que se imprimieron también en las provincias de Holanda<sup>3</sup>.

La crónica de Exquemelin y la literatura sobre la piratería en general mantienen su popularidad hasta que las películas de Hollywood las sustituyen y logran la misma o incluso una mayor popularidad a partir de los años 30 de nuestro siglo. Durante el siglo XIX, los modelos vigentes del género son las novelas históricas del romanticismo: *The Pirate* (1822), de Walter Scott (Scott 1832/33),<sup>4</sup> y *The Pilot* (1824), de James Fenimore Cooper (Cooper 1831)<sup>5</sup>. A partir de finales de siglo, *Treasure Island* (1883), de Robert Louis Stevenson (Stevenson 1963), se convierte en la novela más difundida sobre el tema.

---

3 Cf., al respecto, las ilustraciones en los libros de Exquemelin (1678) y Las Casas (1991).

4 Esta novela se convirtió en modelo formal del género a pesar de que la piratería sólo aparece al margen de la trama de la misma.

5 James Fenimore Cooper publicó varias novelas sobre navegantes y piratas, entre ellas *The Red Rover* (1828), *The Water-Witch* (1830), y *Afloat and Ashore* (1844).

Antes de seguir con el análisis de una de las novelas del siglo XIX sobre la piratería, *Los piratas del Golfo*, de Vicente Riva Palacio, quiero intercalar algunas notas sobre la historia del género de la novela histórica en el México decimonónico. La crítica literaria, en su afán por trasponer la historia literaria europea, y sobre todo la de sus épocas, al desarrollo de la literatura latinoamericana, ha considerado que gran parte de la novelística mexicana del siglo XIX pertenece al género de la novela histórica y sigue los modelos de las novelas históricas del romanticismo europeo, sobre todo, las de Walter Scott, Victor Hugo y Alexandre Dumas (padre). A pesar de que las obras de estos novelistas fueron traducidas y leídas en México a partir de los años 20 del siglo pasado, en realidad no constituyen modelos en el sentido de que creen una tradición de la novela histórica. Gran parte de las llamadas novelas históricas mexicanas del siglo XIX son, en realidad, novelas sociales o de costumbres respectivamente, que tratan temas de la vida y de la política contemporánea.

En un proceso de hacer tabla rasa, los escritores mexicanos del XIX niegan en gran parte la tradición política y cultural de la colonia y construyen sus "ficciones fundacionales" (Sommer 1991) considerando la independencia como el punto de partida de la historia nacional. A mi modo de ver, esta falta de novelas históricas en el sentido estricto de la palabra explica, al menos en parte, la moda de la novela histórica a partir de los años 80 del presente siglo<sup>6</sup>.

Dentro de este cuadro de la literatura nacional, la obra de Vicente Riva Palacio es una de las pocas excepciones, ya que él escribe verdaderas novelas históricas. De las siete novelas que publica entre 1868 y 1872, sólo una, *Calvario y Tabor*, trata de la guerra de la Intervención, mientras que todas las demás son obras sobre acontecimientos de la época colonial con un énfasis especial en la historia de la Inquisición y en los sucesos del siglo XVII.

Entre abril de 1868 y septiembre de 1869, Riva Palacio, aparte de sus obligaciones como magistrado de la Suprema Corte y su colaboración en el periódico *La Orquesta*, publica cinco novelas de más o menos 600 páginas cada una, que además requirieron de muchas horas de investigación en los archivos de la Inquisición (Ortiz Monasterio 1993, 149). Esto explica el estilo poco cuidado que dio razón a múltiples críticas de sus obras (Bosque Lastra 1987, 31; Martínez 1955, 199s.; Read 1939, 205-213), y que se nota también en *Los piratas del Golfo*, novela que se publica en forma de entregas semanales entre

---

6 Por supuesto que hay más razones para el surgimiento de esta moda. La crisis del régimen autocrático del PRI en México, el afán de recobrar la historia silenciada (sobre todo en las sociedades del Cono Sur y en el Brasil, en donde las dictaduras militares prohibieron todo intento de escribir la historia no oficial), el cuestionamiento de las tradiciones políticas y literarias y del pensamiento histórico a partir de la llamada posmodernidad influyen tanto en el éxito de las "nuevas novelas históricas" como los mecanismos del mercado internacional de libros.

febrero y junio de 1869 (Ortiz Monasterio 1993, 247). A pesar del descuido estilístico, la novela fue bien recibida por los lectores de la época, y la quema de algunos ejemplares del libro por unos misioneros en el pueblo de San Felipe del Obraje contribuyó, incluso, a que aumentase el interés del público (ibíd., 248s.).

*Los Piratas del Golfo* se basa –aunque con razón se han considerado ciertas influencias de las obras de Walter Scott y James Fenimore Cooper con respecto a la elaboración formal de la novela (Castro Leal 1974, VII)– en el texto de Exquemelin, del cual toma algunos personajes y episodios, así la descripción de la vida de los piratas, llegando hasta a copiar párrafos enteros<sup>7</sup>. Riva Palacio no sólo hace uso de la crónica de Exquemelin como fuente histórica, sino también como fuente de su inspiración literaria, la ve como un documento histórico y una relación ficticia a la vez.

Al mismo tiempo, existen muchas diferencias entre los dos relatos, y no sólo en el sentido de que pertenezcan a géneros distintos. En *Los Piratas del Golfo*, Riva Palacio añade varias historias amorosas a la trama sobre la vida de los bucaneros. Toma exclusivamente los episodios sobre las aventuras de Henry Morgan (cf. la ilustración n° 3) y deja aparte los de las correrías de Lolonois. Además, presenta como protagonista a una figura marginal de la crónica, un bucanero llamado Brazo de Acero, y, lo que es más importante, cambia la nacionalidad y el carácter de este pirata. En la novela, Antonio, el llamado Brazo de Acero, no es nada más que el seudónimo del mexicano don Enrique Ruiz de Mendilueta, conde de Torre-Leal, que por una serie de desgracias tiene que vivir en el exilio y ganarse la vida como pirata.

La construcción de la novela sobre la crónica de Exquemelin tiene como consecuencia el que Enrique, para poder incorporarse a la flota de Morgan y participar en las acciones de los piratas, tenga que ser un héroe superpositivo a quién no le afecte la participación en la guerra de los piratas. Pero aún así, el cambio repentino en la descripción de los bucaneros de hombres civilizados a villanos, y el rompimiento violento del héroe con sus compañeros después de haber combatido con ellos por mucho tiempo, me parecen estar poco motivados.

Al comienzo, la población de la isla Española y los bucaneros se presentan como hombres con una aguda conciencia política que quieren luchar contra los poderes coloniales.

---

7 Cf., entre otros, los párrafos sobre el origen de Henry Morgan (Esquemeling 1963, 183, y Riva Palacio 1974, I: 37), la anécdota sobre la explosión del pañol de la pólvora en uno de los navíos de los piratas ingleses (Esquemeling 1963, 212, y Riva Palacio 1974, II: 146), y la carta del almirante de la flota de España, Don Alonso del Campo y Espinosa, dirigida a Morgan (Esquemeling 1963, 226s., y Riva Palacio 1974, II: 152s.).



Ilustración no. 3





Los plantadores, los piratas y los cazadores no vivían como unos salvajes, separados de la sociedad, sin pensar en el porvenir; tenían, por el contrario, todos ellos un gran pensamiento político, que no necesitaba sino un jefe para tomar cuerpo. Aquellos hombres meditaban apoderarse de las Antillas y formar con todas aquellas islas un reino, una nación poderosa que fuera independiente de las coronas de Francia, de España y de Inglaterra (Riva Palacio 1974, I: 38).

Y este jefe, Henry Morgan, se ve a sí mismo como libertador de las islas del Caribe y de toda América Latina (ibíd., 159), y plantea lo siguiente:

Tengo aquí, aquí –y Morgan señalaba su frente– un proyecto, un gran proyecto, que todos adivinan, por el que todos anhelan, pero que nadie, sino yo, es capaz de llevar a cabo: la independencia de las Indias Occidentales [...]. Yo he viajado por todas esas colonias que la Europa posee en tierra firme; yo he visto la tiranía y la esclavitud dividirse a los habitantes; yo he vislumbrado para esos pueblos una era de libertad, y tengo la convicción de que yo puedo hacer que luzca ese día de emancipación [...], formar de todas ellas una sola nación, poderosa por sus riquezas y temible por su marina, cortar la comunicación entre Europa y sus colonias, destruir las armadas de los opresores, animar con esto a los oprimidos, y ayudarles y aconsejarles la insurrección que sus dominadores no podrán sofocar ¿no es esto dar la libertad a medio mundo? (ibíd., 157s.)

Sus ideales (independencia, patria grande, latinoamericanismo) coinciden obviamente con los de Simón Bolívar. Es por las buenas relaciones que el libertador tenía con Inglaterra y por su ascendencia de una familia rica y culta que Riva Palacio toma a la figura más culta entre los piratas de la crónica de Exquemelin, el inglés Henry Morgan, para hacer patentes las supuestas semejanzas entre el relato histórico, por una parte, y la historia de su época y la de su novela, por la otra. Pero no sólo presenta a Morgan como un precursor de Bolívar, sino que toma esta figura de la crónica de Exquemelin para criticar al Libertador y al militarismo de los líderes de la independencia. Es precisamente por el afán de criticar a Bolívar, que Morgan resulta tan idóneo para la versión alegórica de la historia de la independencia que Riva Palacio construye en su relato de acontecimientos de la colonia. A pesar de la admiración de Enrique (y del narrador omnisciente) por los ideales de Morgan (ibíd., 68 y 159), éste también se describe a sí mismo como "el pirata terrible" (ibíd., 64) que justifica –en la tradición de un Robespierre– el terror para lograr sus objetivos. Además,

tanto Morgan como los otros piratas no sólo son revolucionarios, sino que también luchan para hacerse ricos y para "conquistar" mujeres. Mientras tanto, Antonio/Enrique obra con mucho desinterés y persigue exclusivamente un ideal y un fin políticos:

¡Eso es! ¡eso es! —exclamó sin poderse contener—. Nuestras serán las islas, nuestro el dominio de los mares; la bandera española no cruzará ya por estas aguas, y México será libre, libre, porque entonces nosotros le arrancaremos de la corona de Carlos V y Felipe II (ibíd., 69).

Al latinoamericanismo de Morgan/Bolívar, Riva Palacio opone como ideal y meta la independencia mexicana y un marcado nacionalismo representado por el protagonista y héroe ideal Antonio/Enrique. A pesar de la admiración que Riva Palacio manifiesta por el movimiento de la independencia, admiración que es visible en la de Enrique por el pirata Morgan, el novelista señala con la oposición entre los dos protagonistas, que la política del Estado nacional mexicano debería tomar otra dirección, después de las casi ininterrumpidas guerras civiles y las luchas contra las intervenciones estadounidenses y europeas que se extendieron hasta los años 60 del pasado siglo.

Sin pretender entrar en los detalles del entramado de la novela, quiero señalar algunos de los elementos que muestran la interpretación de la historia contemporánea dentro de la trama del siglo XVII, y las metas ideológicas del autor. Sólo la mitad de la novela se ciñe a la trama de la crónica de Exquemelin, la otra mitad se realiza en la ciudad de México y describe la vida de la corte, de los criollos ricos y del pueblo. A primera vista, resulta bastante extraño que Enrique, con todos sus ideales de la independencia mexicana, haga causa común con el virrey en las intrigas entre los ricos de la colonia. Pero no lo es tanto si vemos en los sucesos del siglo XVII acontecimientos que en verdad ilustran una reflexión alegórica sobre la situación política de México en el momento en que Riva Palacio escribe su novela. Después del interregno de Maximiliano, muchos de los intelectuales mexicanos toman una posición más conciliadora en cuanto a la influencia de la cultura española como contrapeso al predominio de la cultura francesa, y buscan la paz con España y la reconciliación con los valores políticos y culturales del poder colonial. Lo que intenta representar Riva Palacio, y con él la mayoría de los intelectuales liberales de su época, es la idea de la consolidación del Estado y del sujeto poscoloniales bajo un régimen liberal, pero a la vez autocrático. Para esta meta, se necesita una personalidad fuerte que, en *Los piratas del Golfo*, está representada en la figura del virrey, y que, en la realidad mexicana del siglo XIX y para el autor de la novela, debe ser Benito Juárez.

Pero el afán por consolidar las relaciones de diferentes grupos e intereses sociales para lograr una estabilidad política del Estado mexicano no se limita a la reconciliación de la nación independiente con el poder colonial, sino que también se refiere a la reconciliación de mexicanos y franceses después de la intervención, a la de los grupos étnicos y a la de los géneros. El héroe Enrique se casa con la francesa Julia y se hace amigo íntimo de don Diego, el Indiano, después de muchas intrigas en su contra por parte de este último. Mas la reconciliación de los grupos étnicos representada en esta amistad sólo lo es en apariencia. Diego se presenta como un noble y rico indígena que se identifica completamente con los valores europeos. El mestizaje que propone Riva Palacio se limita al biológico sin aceptar influencias culturales de los grupos indígenas en México.

Los que no se integran en la utópica reconciliación de naciones, clases, etnias y géneros, son los afiliados a la iglesia católica, y los conservadores. Es significativo el final de la novela en este aspecto: los representantes de estos dos grupos queden excluidos de la vida nacional o de la vida pública respectivamente. "Al día siguiente don Justo salía desterrado para Filipinas, y doña Ana entraba para siempre a un convento" (Riva Palacio 1974, II: 332).

A esta utópica reconciliación de naciones, clases, etnias y géneros bajo el dominio de una ideología liberal y un nacionalismo autocrático, Carmen Boullosa opone la deconstrucción no sólo de las imágenes de los héroes, sino además de los valores ideológicos representados por estos últimos en la novela de Riva Palacio.

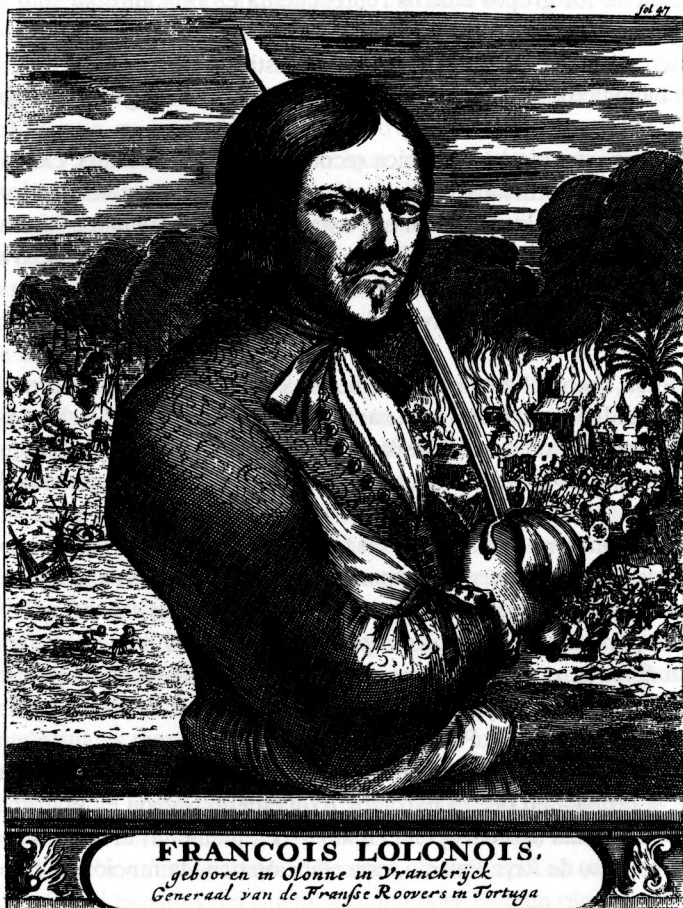
El tema de la piratería le fascina de tal forma a Boullosa, que hasta el momento ha escrito dos novelas, *Son vacas, somos puercos. Filibusteros del mar Caribe* (1991) y *El médico de los piratas. Bucaneros y filibusteros en el Caribe* (1992), y un cuento para niños, *El pequeño pirata sin rabia* (1997, 9-27), sobre los piratas. En *Son vacas, somos puercos*, Boullosa se refiere explícitamente a la crónica de Exquemelin, cuya trama le sirve de base para su novela, pero nunca menciona la novela de Riva Palacio<sup>8</sup>.

Mientras que Riva Palacio retoma la figura de Henry Morgan, Boullosa cuenta la parte de la crónica en que el narrador Exquemelin trabaja en el grupo de los piratas de L'Olonnais (Lolonois en el texto de Exquemelin; cf. la ilustración n° 4). Como en el caso de Riva Palacio, esta elección tiene la función de hacer posi-

---

8 Posiblemente, esta renuncia a mencionar la novela de Riva Palacio tiene que ver con el rechazo del modelo literario de la novela histórica del siglo XIX en general por parte de Boullosa (Boullosa 1995b, 8 y 10).

Ilustración no. 4



ble la integración de partes del texto original en su escritura bajo las condiciones ideológicas y los objetivos de la autora.

Jean Smeeks, el narrador que según Boullosa escribe la crónica bajo el seudónimo de Esquemelin [sic!], describe su llegada al Caribe y sus aventuras entre los piratas. En la nave en la que va de Francia al Caribe, una mujer que se viste de hombre (uno de los clichés más comunes de la literatura y del cine sobre piratas) le cuenta la leyenda de una comunidad utópica, los "Hermanos de la Costa", que no aceptan la propiedad privada, y viven según las máximas de libertad, igualdad y fraternidad. Smeeks conoce al curandero Negro Miel y al cirujano Pineau, de los cuales aprende el oficio de médico, que va a ser su función en las correrías de L'Olonnais. Su relato no es cronológico, y a veces es hasta incoherente y disparatado, lo que refleja sus dificultades de asimilar las experiencias como esclavo y más tarde su estancia entre los piratas. Boullosa pone el énfasis en la confusión y el desorden del pensamiento de Smeeks, y la novela muestra la tentativa perpetua del protagonista para producir sentido, para ver o construir una lógica en lo que le pasa.

En cierto sentido, se puede decir que *Son vacas, somos puercos* es una especie de *Bildungsroman* al revés. Aunque en la novela, la violencia interna de la adolescencia corresponde a la violencia externa de la vida de los piratas, la vida y los sentimientos del protagonista adolescente ni conducen a una integración social ni a la estabilidad psicológica del héroe. El fracaso casi total de su *éducation sentimentale* es una de las características más sobresalientes de la novela, y este fracaso es el punto de partida para una crítica de la civilización moderna, como veremos más adelante. Si el mayor interés de la narración es el de mostrar la disposición del ánimo de su protagonista y sus problemas psicológicos, ¿en qué sentido podemos decir entonces que se trate de una novela histórica?

Por un lado, Boullosa muestra lo que en la crónica de Exquemelin es implícito: a la manera civil de tratar a los otros dentro de los grupos de piratas se opone su crueldad absoluta en cuanto a todos los demás, los de afuera. Estos sobre todo son los españoles, pero también los indígenas que en el libro de Exquemelin no le provocan compasión alguna al narrador/autor (Chorba 1995, 305). Mientras que en el texto de Exquemelin, el narrador/autor describe la crueldad y el carácter negativo de Lolonois (L'Olonnais en el texto de Boullosa) con una distancia casi absoluta que insinúa que Exquemelin no se identifica con las acciones de los piratas, en *Son vacas, somos puercos*, el narrador se presenta a sí mismo como amigo de L'Olonnais. Lo que destaca Boullosa mediante este cambio de perspectiva es lo que el autor del original no quiere advertir: la contradicción entre la descripción negativa de los piratas y su propio papel en las

acciones de éstos. Por ello, podemos definir la novela de Boullosa como novela histórica que descubre la parte no oficial, negada, de la historia, y en la que se "propone una relectura demitificadora del pasado a través de su reescritura" (Ainsa 1991, 13). Y no sólo de la historia, sino también del texto en que la historiografía sobre los piratas del Caribe se basa. Mediante una operación que se parece bastante al oficio de cirujano del mismo narrador de la novela, la autora hace una incisión en el texto original, lo deconstruye para dejar al descubierto la paradoja en que Exquemelin se enredó: éste habla incesantemente de los cuerpos de los otros, de la violencia, de las torturas, de las violaciones sin mostrar su propio rol en este matadero, y sin hablar sobre su propio cuerpo y su sexualidad. Si la frase sobre el regreso del cuerpo en el texto tiene algún sentido, lo tiene en esta novela que nos confronta con un mar de sangre en el que el narrador pierde toda noción de ética y a veces, hasta de sentido.

*Son vacas, somos puercos* cumple además con casi todos los rasgos que según Fernando Ainsa y Seymour Menton diferencian la nueva novela histórica latinoamericana de la que éstos críticos definen como la tradicional (Ainsa 1991, 18-27; Menton 1993, 42-46). Encontramos la subordinación de la reproducción mimética de los sucesos del siglo XVII a la presentación de algunas ideas filosóficas y a la interpretación psicológica de la mente del narrador/protagonista; la ficcionalización de personajes históricos (L'Olonnais, y, si suponemos que el texto de Exquemelin es autobiográfico, también la del autor de la crónica); la distorsión de la historia mediante omisiones y exageraciones; la intertextualidad; la influencia bajtiniana en la concepción de la novela (sobre todo los elementos grotescos). A pesar de estos rasgos, y a pesar de la crítica de la novela histórica tradicional por parte de la escritora misma (Boullosa 1995a, 1995b), Menton clasifica a *Son vacas, somos puercos* como novela histórica tradicional (Menton 1993, 26) –¿acaso porque está escrita por una mujer?<sup>9</sup>

Sea como fuere, las diferencias más importantes entre la novela de Boullosa y las novelas históricas tradicionales son la deconstrucción de las imágenes de los héroes y de la concepción filosófica o ideológica de estas novelas. Los héroes de la novela histórica tradicional, en este caso los de Riva Palacio, se convierten en figuras sádicas que se definen a sí mismos como puercos, y que sólo conocen dos maneras de tratar a los demás: civiles en cuanto a los otros puercos, pero crueles con las llamadas vacas, es decir con los colonos, los ex-piratas pacíficos que según ellos se han convertido en vacas, lo que los hace semejantes a la peor

---

9 O al menos, el lector se siente inclinado a considerar el sexo del escritor como uno de los criterios de la definición de Menton, ya que en la lista en que distingue entre las novelas históricas tradicionales y las así llamadas "nuevas novelas históricas", figuran sólo dos novelas de mujeres dentro del concepto general de "nueva novela histórica" (Menton 1993, 12-27).

Ilustración no. 5





creación: la mujer. Pero con la deconstrucción de las imágenes de los héroes de Exquemelin y de la novela histórica tradicional, Boullosa no sólo critica la vida de los piratas. Si tomamos en cuenta que la novela histórica es un género que nace con la Revolución Francesa, con la conciencia histórica de comienzos del siglo XIX y con el nacionalismo de los románticos, la novela de Boullosa es más que una crítica de los acontecimientos descritos en ella. Boullosa critica la concepción misma de la novela histórica y con ésta los principios de la Revolución Francesa. Las máximas de esta última son metas que exclusivamente se proponen para hombres blancos europeos, y que subordinan definitivamente al Otro (con mayúsculas). Este Otro puede ser indígena, mujer o incluso un hombre que niega el concepto de vida de los llamados puercos. En suma, estas máximas excluyen a todo ser diferente, o más bien le niegan el derecho de ser diferente. La negación de la diferencia es la otra cara de los preceptos de libertad, igualdad, fraternidad. En este sentido, *Son vacas, somos puercos* se convierte en una crítica del patriarcado que reduce estas máximas morales a su origen, es decir, a la violencia.

Me parece importante señalar que en el libro de Boullosa, la utopía de los piratas no se construye y se deconstruye a partir de la mera lectura de la crónica de Exquemelin, sino a partir de una lectura entre líneas, que toma como referencia principal el texto negado, silenciado en la crónica de Exquemelin. Esta forma de intertextualidad sea quizá una de las características más importantes de la nueva novela histórica. En el caso de *Son vacas, somos puercos*, conduce a una crítica alegórica del patriarcado, de los preceptos de la Revolución Francesa y de la historia colonial, con lo que la comunidad ideal de los piratas se convierte en anti-utopía. Mientras que en la crónica de Exquemelin, la utopía de la comunidad homoerótica de hombres tiene un lugar concreto –la isla Tortuga–, y mientras que en la novela de Riva Palacio, la utopía ya es un concepto temporal (el Estado y el sujeto orgánicos y el mestizaje que proyecta para el futuro), al final de tres siglos de representación literaria de los filibusteros y bucaneros del Caribe, los piratas se han convertido en puercos, y sus ideas utópicas se reducen a la violencia, las violaciones y las torturas (cf. la ilustración n° 5). En fin, las utopías se desvanecen en el mar de sangre de este matadero que, según Boullosa, corresponde a toda la historia de la modernidad.



## Bibliografía

- Ainsa, Fernando. 1991. La reescritura de la historia en la nueva narrativa latino-americana. En: *Cuadernos Americanos* 5, 4=28, 13-31.
- Bosque Lastra, María Teresa. 1987. Algunos comentarios acerca de la novela histórica mexicana. En: *Nuestra América* 7, 19, 23-36.
- Boss, David H. 1996. Historians of the Colonial Period: 1620-1700. En: González Echevarría/Pupo-Walker 1996, 143-190.
- Boullosa, Carmen. 1991. *Son vacas, somos puercos. Filibusteros del mar Caribe*. México: Era.
- . 1992. *El médico de los piratas. Bucaneros y filibusteros en el Caribe*. Madrid: Siruela.
- . 1995a. La destrucción en la escritura. En: *Inti. Revista de Literatura Hispánica* 42, 215-220.
- . 1995b. El que gira la cabeza y el fuego: historia y novela. En: *Revista de Literatura Hispanoamericana* 30, 5-16.
- . 1997. *Sólo para muchachos*. México: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Buena-Maison, Alfonso de. 1963. El traductor al lector. En: Esquemeling. 1963, 49-52.
- Castro Leal, Antonio. 1974. Prólogo. En: Riva Palacio 1974, I: VII-XII.
- Chorba, Carrie. The Actualization of a Distant Past: Carmen Boullosa's Historiographic Metafiction. En: *Inti. Revista de Literatura Hispánica* 42, 301-314.
- Cooper, James Fenimore. 1831. *The Pilot: A Tale of the Sea*. London: Colburn & Bentley.
- Diego, Eliseo. 1963. Noticias de Esquemeling. En: Esquemeling 1963, 27-30.
- Esquemeling. 1963. *Piratas de la América y luz a la defensa de las costas de Indias Occidentales. En que se tratan las cosas notables de los viajes, descripción de las Islas Españolas, Tortuga, Jamaica, de sus frutos y producciones, política de sus habitantes, guerras y encuentros entre Españoles y Franceses, origen de los Piratas, y su modo de vivir, la toma e incendio de la Ciudad de Panamá, invasión de varias Plazas de la América por los robadores Franceses, Lolonois y Morgan*. La Habana: Comisión Nacional Cubana de la UNESCO.

- Exquemelin, Alexander Olivier. 1678. *De Americaensche Zee-Roovers. Behelsende een Partinent Verhael van alle de Roverye. En Onmenselycke Vreetheeden die de Engelsche en Franse Roovers Tegens de Spanyaerden in America Gepleeght Hebben*. Amsterdam: Jan ten Hoorn.
- . 1926. *Piratica America oder Die amerikanischen Seeräuber enthaltend die genaue und wahrhaftige Erzählung aller der vornehmsten Räubereien und unmenschlichen Grausamkeiten, welcher die englischen und französischen Räuber wider die Spanier in Amerika verübt haben. Beschrieben durch A.O. Exquemelin der selbst allen diesen Räubereien beigewohnt hat*. Erlangen: Verlag der Philosophischen Akademie.
- González Echevarría, Roberto; Enrique Pupo-Walker (eds.). 1996. *The Cambridge History of Latin American Literature*. Cambridge/New York/Melbourne: Cambridge University Press.
- Kauders, Hans. 1926a. Zur Einführung. En: Exquemelin 1926, 5-16.
- . 1926b. Bibliographisches. En: Exquemelin 1926, 235.
- Las Casas, Fray Bartolomé de. 1991. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Sevilla: Editorial A. Er. Revista de Filosofía; Napoli: Istituto Italiano per gli Studi Filosofici.
- Martínez, José Luis. 1955. *La expresión nacional. Letras mexicanas del siglo XIX*. México: Imprenta Universitaria.
- Menton, Seymour. 1993. *La nueva novela histórica de la América Latina 1979-1992*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Oexmelin, Alexandre Olivier. 1967. *Histoire des aventuriers flibustiers et boucaniers qui se sont signalés dans les Indes. Contenant ce qu'ils y ont fait de remarquable avec la vie, les mœurs & les coutumes des Boucaniers & des habitants de S. Domingue & de la Tortue; une description exacte de ces lieux; et un état des offices tant ecclésiastiques que séculières, & ce que les plus grands princes de l'Europe y possèdent*. 3 tomos. Paris: Librairie Commerciale & Artistique.
- Ortiz Monasterio, José. 1993. *Historia y ficción. Los dramas y novelas de Vicente Riva Palacio*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Universidad Iberoamericana.
- Read, J. Lloyd. 1939. *The Mexican Historical Novel 1826-1910*. New York: Instituto de las Españas en los Estados Unidos.
- Riva Palacio, Vicente. <sup>2</sup>1974. *Los piratas del Golfo*. 2 tomos. México: Porrúa.

- Ross, Kathleen. 1996. Historians of the Conquest and Colonization of the New World: 1550-1620. En: González Echevarría/Pupo-Walker 1996, 101-142.
- Schreiber, Hermann. 1968. Einleitung. Kurze Geschichte der Seeräuberei. En: Alexandre Olivier Exquemelin. 1968. *Das Piratenbuch von 1678*. Tübingen /Basel: Horst Erdmann, 9-60.
- Scott, Walter. 1832/33. *The Pirate*. 2 tomos. Edinburgh: Robert Cadell; London: Whittaker & Co.
- Sommer, Doris. 1991. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. Berkeley (CA): University of California Press.
- Stevenson, Robert Louis. 1963. *Treasure Island*. London: Oxford University Press.

# El tratamiento de Cristóbal Colón en la nueva novela histórica: de la historia a la utopía<sup>1</sup>

Sonja M. Steckbauer

Creo que allí es el Paraíso Terrenal, adonde no puede llegar nadie salvo por voluntad divina.  
(Cristóbal Colón: *Relación del Tercer Viaje* [1498])

Tomaremos esta famosa cita de Cristóbal Colón extraída de la *Relación del Tercer Viaje* como punto de partida para esta presentación, como punto de enfoque entre sus diversas reflexiones y como punto de llegada hacia su final.

Cristóbal Colón, al emprender su legendario viaje hacia las Indias, estaba en búsqueda de una utopía, la de un camino más corto y más directo para llegar al Reino del Gran Khan. Al aterrizar en tierra firme no reconoció que no había llegado a las Indias, sino a un continente que más tarde se iba a llamar América. Para él, el sueño de llegar a un paraíso terrenal se convirtió en realidad.

Por medio de la literatura, esta realidad, es decir, las cartas que escribió Cristóbal Colón a los Reyes Católicos, se convierte en ficción. En especial en torno a la celebración de los Quinientos Años del Descubrimiento, varios autores ficcionalizan el personaje de Colón en sus novelas e intertextualizan su legado escrito.

A continuación, trataremos de seguir los pasos de Cristóbal Colón a través de la novela histórica. Nuestra meta es mostrar la diferente manera de la que en algunas de ellas se presenta la utopía de Colón. Daremos el ejemplo de cinco novelas que tematizan al almirante: *El harpa y la sombra* (1979), de Alejo Carpentier; *Vigilia del almirante* (1992), de Augusto Roa Bastos; *El rostro oculto del almirante* (1996), de José Rodolfo Mendoza; *Los perros del paraíso* (1983), de Abel Posse; *Cristóbal Nonato* (1987), de Carlos Fuentes. Demostraremos con estos ejemplos, como el personaje histórico real, Cristóbal Colón, se convierte en personaje ficcional utópico. Cabe subrayar en este lugar que de cada novela sacaremos tan sólo un aspecto interesante para nuestros fines y que por eso no podremos analizar ninguna de ellas en detalle, estando consciente de que de esta manera ofreceremos tan sólo una imagen parcial. A lo largo de los cinco capítulos que siguen –equivalentes a las cinco novelas tratadas– nos interesa primordialmente un tema presentado en ellas: la utopía de Colón.

---

1 Se ha publicado una versión breve de este artículo en alemán (Steckbauer 1997b).

### 1. *El harpa y la sombra*: Colón navegando en un no-tiempo

Con esta novela, el cubano Alejo Carpentier ha logrado escribir una de las primeras y a la vez una de las más importantes obras atribuidas al subgénero de la nueva novela histórica. En la contraportada de la edición mexicana se puede leer:

No es oficio del poeta el contar las cosas como sucedieron, sino como debieron o pudieron haber sucedido (Carpentier 1979).

Esta reflexión será pronto una de las premisas de la nueva novela histórica. Según el propio autor (cf. Velayos Zurdo 1990, 63), Carpentier basa la idea para su novela en una adaptación radiofónica de la obra teatral *Le Livre de Christophe Colomb* de Paul Claudel del año 1929, así como en las biografías de Colón escritas por Léon Bloy (1884) y por Antoine F. Roselly de Lorgues (1856). El marco de la obra de Claudel es una procesión en honor al *Diario de a bordo* y en ella se encuentran dos personajes Cristóbal Colón: el Colón *uno* llamado "Colomb sur la scène", quien es el personaje histórico, y el Colón *dos* "sur le proscenium" (Claudel 1958, 12 *et passim*), un Colón contemporáneo quien puede recontemplar sus actos y hasta discutirlos en la escena con el Colón uno desde un punto de vista actual.

Mientras que Marga Graf en su artículo "Christoph Kolumbus – Realität und Fiktion" (1992) compara el Colón presentado en la obra de Alejo Carpentier con el Cristóbal Colón tal como lo conocemos en la historiografía de su tiempo y en la actual, nos parece más importante para nuestros fines subrayar la idea de la intemporalidad de este personaje. En su novela, Alejo Carpentier retoma la idea de Claudel de un Colón que vive en un tiempo no determinado y la elabora en la tercera parte de su obra en la cual aparecen y discuten sobre la vida de Colón personajes de los cinco siglos pasados a fin de decidir su canonización. Aquí, el mismo Colón está presente como "Invisible" (cf. Herlinghaus 1992), no puede interferir directamente en la discusión, sino que participa dirigiéndose al lector en forma de comentarios imperceptibles al oído, escritos entre comillas. De esta manera, Carpentier nos permite comparar la percepción de Colón a través del tiempo y desde diversas perspectivas. En los murmullos de Colón encontramos en parte la opinión del propio autor. Los diálogos entre diferentes personas acerca de la canonización de Colón no carecen de ironía –lo cual le da al autor más lugar para críticas dirigidas hacia la historiografía, la iglesia católica etc.–, como lo comprueba el siguiente ejemplo:

"¿Cómo ve usted la causa de Colón?" –preguntó el seminarista. –"Mal. En la timba que tienen los alabarderos suizos en su cuerpo de guardia, las apuestas a favor de Colón están, hoy en la mañana, a una contra cinco." –"Sentiría que fuese rechazado" –dijo el joven. –"¿Porque apostaste por él?" –"No. Porque no tenemos un solo santo marinero. [...] La gente de mar no tiene un patrón que haya sido de su oficio. Pescadores, muchos –empezándose por los del Lago Tiberiades. Pero marinero de verdad, de agua salada, ninguno." [...] Ambos empezaron a revolver tarjeteros y papeles. Y el Invisible, por encima de sus hombros, vio aparecer nombres y más nombres [...] de santos invocados por la gente marina en sus tempestades, calamidades y malandanzas; [...] –"Conclusión: Pío IX estaba en lo cierto. Necesitamos un San Cristóbal Colón." (Carpentier 1979, 136-138)

Al liberar a Colón de cualquier fijación temporal, Carpentier le permite tanto a su protagonista como al lector re-pensar la historia. El estilo carnesesco de la obra, repito, resalta este efecto.

Carpentier [...] evidentemente consulta e incorpora numerosos datos tomados de la historia, pero disponiéndolos a su manera y aprovechando siempre que puede las zonas oscuras de la historiografía para imaginar libremente lo que pudo ocurrir en determinado período del que nos ha llegado escasa documentación (Velayos Zurdo 1990, 65).

Durante el Tribunal de Santificación, uno de los dos historiógrafos arriba mencionados, León Bloy, se convierte en su más ardiente defensor, mientras que el otro, Roselly de Lorgues, no puede participar por haber "muerto pocos años antes" (Carpentier 1979, 140) –contemporáneos los dos, en realidad, del siglo XIX. Esta liberación temporal del personaje también destaca la presencia de Colón a través de los siglos: fue discutido desde Las Casas hasta Marx<sup>2</sup>, como veremos en la siguiente discusión acerca de la esclavización de los indios por parte de Colón:

"Y pido la venia del Tribunal para hacer comparecer a Fray Bartolomé de Las Casas, como testigo a cargo." (–"Me jodí –gime el Invisible–: Ahora sí que me jodí.") y entra ya el dominico, calvo ascético, fruncido el ceño,

---

2 También las otras obras aquí tratadas se caracterizan por tener como protagonistas personajes famosos de los cinco siglos pasados, especialmente la de Posse, donde Marx se esconde detrás de un lansquenete con el nombre "Mordecai".

con todas las trazas de un monje de Zurbarán, aforando el Tribunal con mirada sombría y dura. –"¡Atrabiliario! ¡Megalómano! ¡Embustero!" –grita León Bloy en el colmo de la ira (ibíd., 146).

Al final de la obra de Claudel, muere Colón. Y la Reina Isabel, quien se halla en el Paraíso de la Idea –algo como un cielo– reza para que él también pueda entrar, ya que no pudo ingresar al paraíso terrenal. En la novela de Carpentier, la Postulación para Beato le es denegada, por concubinato, por tener un hijo ilegítimo con Beatriz y por comercio con esclavos indios. Sin embargo, después de haber salido del Tribunal y de haber hablado con el otro gran marinero genovés, Andrea Doria, en la Plaza de San Pedro, Colón el Invisible por fin puede estar tranquilo. Las muchas voces de los tiempos que discutieron sobre su vida, han ido callando.

## **2. Vigilia del almirante: Colón navegando en un no-lugar**

En un breve ensayo anterior a su novela *Vigilia del almirante*, el paraguayo Augusto Roa Bastos diserta sobre el tema de la utopía explicando el término de la "utopía concreta" al dar la siguiente explicación:

A esta suerte de utopías pertenece el descubrimiento de América: un hecho sin parangón en los anales de este milenario, que vino a transformar radicalmente, a escala planetaria, la cosmovisión vigente hasta entonces y a demostrar la verdad de la concreta "utopía" copernicana [...] (Roa Bastos 1989, 166).

Pocos años después convertirá el agente de esta utopía en protagonista de una novela, avisando en el prólogo que:

Este es un relato de ficción impura, o mixta, oscilante entre la realidad de la fábula y la fábula de la historia. Su visión y cosmovisión son las de un mestizo de "dos mundos", de dos historias que se contradicen y se niegan (Roa Bastos 1992, 11).

Es ampliamente sabido que Colón descubrió un nuevo mundo sin jamás enterarse de haberlo descubierto. Está claro también que tanto él como los cronistas de su época y posteriores a ella solían comparar todo lo nuevo con algo similar en el mundo ya conocido. De esta manera, Cristóbal Colón creó su propio mundo dentro de un nuevo mundo no-reconocido como tal.

Esta actitud lo asemeja a Don Quijote y lo convierte en el primer caballero andante –siendo en realidad un "caballero navegante"– en la utopía concreta de América. La obra de Cervantes representa una de las fuentes intertextuales más solicitadas en las nuevas novelas históricas, por ejemplo, la encontramos también con frecuencia en la obra de Carlos Fuentes y de Alejo Carpentier, donde él mismo se autodenomina: "¿y qué fui yo, si no un Andante Caballero del Mar?" (Carpentier 1979, 154) Pero, pocas veces los dos protagonistas se comparan entre sí tan directamente como en la siguiente cita tomada de la *Vigilia del almirante*<sup>3</sup>:

Este Quijote [se refiere a Colón] no es honrado como el Otro. Derriba molinos de viento a nombre y por cuenta de otros (Roa Bastos 1992, 200).

El Caballero de la Triste Figura pudo tal vez ser imitado un siglo antes por el Caballero Navegante y ser éste su más notable antecesor. Sólo que lo hizo al revés y se convirtió en su polo opuesto. Le faltó la grandeza de alma que el otro tenía (ibíd., 205).

En la novela de Augusto Roa Bastos el Colón quijotesco es un caballero de la triste figura, navegando en una utopía, en un no-lugar. En el escenario de la novela aparece acentuada esa impresión: la mayor parte de ella consiste en la narración de Colón desde su nao Santa María; los últimos capítulos constituyen reflexiones desde su lecho de muerte.

Poco antes de fallecer, el Almirante "hace la cuenta grande, la de 500 años" (ibíd., 384), y recupera algo de su honor o dignidad renunciando a todos sus títulos y tierras adquiridos durante su vida. Al morir, le acompañan el Ama y la Sobrina, una última vez a la manera quijotesca.

Tal como en la novela anteriormente citada, la *Vigilia del almirante* también se libera de cualquier ubicación temporal. El narrador –"Cuenta el Almirante" (ibíd., 13)– cita e intertextualiza nombres y obras posteriores a su época y reflexiona sobre el tiempo de la siguiente manera:

Sólo mirándolas del revés se ven bien las cosas de este mundo, diría después con gracia el Gracián. Sólo avanzando hacia atrás se puede llegar al futuro. El tiempo también es esférico. No se debe delezñar lo deleznable (ibíd., 15).

---

3 Cabe mencionar que, según el mismo autor, *El Quijote* es el libro preferido de intertextualización en su obra; por ejemplo, lo encontramos también en *Yo el Supremo*, perteneciendo éste con unos textos de Shakespeare a la biblioteca de su madre. Véase Romero de Nohra 1981, 55.



Para Augusto Roa Bastos es importante caminar "el camino inverso de la historia", ir "del futuro al pasado"<sup>4</sup>. Debido a este interés histórico crítico, el tono en esta novela es bastante pesimista. Al final de ella, el lector se queda confrontado con un Colón descontento con su vida y con una historiografía abierta a cambiarla:

Pido cuan encarecidamente ser pueda perdón a los historiadores y Cides Hametes Benengelis de la vera historia que mi vida tener pueda. A mí sólo me tocó vivirla. A ellos, les tocará revivirla, que es la parte más engorrosa y difícil de la obsesión de narrar (ibíd., 383).

### 3. *El rostro oculto del almirante: Colón desarraigado*

En todas las épocas pasadas, se ha discutido la verdadera procedencia de Cristóbal Colón<sup>5</sup>. Si fue genovés o no, hijo de tejedor o marinero, judío o cristiano; su origen tiene siempre algo enigmático, su cara es *El rostro oculto del almirante* por la inexistencia de un relato original de su época<sup>6</sup>.

De esta manera, abre el camino a los historiadores para investigar y a los literatos para inventar su pasado. En estrecha relación con el desconocimiento de su procedencia está el de la motivación para su gran viaje: ¿Habrá sido su ambición de alcanzar fama, tierra o dinero en primer lugar? ¿O una profunda convicción católica? Varios científicos están de acuerdo sobre el hecho de que fue una combinación de los dos estímulos, la expansión evangelizadora y el oro, añadiéndose a éstos el espíritu descubridor del marinero (cf., entre otros, Todorov 1987, 13-58). ¿Pero quizá fueron unas fuerzas supranaturales que nunca se reconocieron hasta que se inventaron medio milenio más tarde en la nueva novela histórica?

El rostro oculto del almirante, es decir su origen y su motivación, están entre otros re-inventados en la novela del mismo título escrita por el venezolano José Rodolfo Mendoza<sup>7</sup>. Al principio de la novela su proveniencia parece clara y simple: hijo de un marinero genovés, desde niño su único deseo era el salir al

---

4 "Se puede avanzar hacia el futuro de espaldas, hacia atrás. Eso es lo que yo hago: todas mis novelas están contadas hacia atrás." Entrevista con Augusto Roa Bastos, realizada por Sonja M. Steckbauer, el 10 de septiembre de 1997, en Asunción, Paraguay.

5 Entre la innumerable cantidad de estudios acerca de la biografía de Cristóbal Colón, véase en la bibliografía una pequeña selección subjetiva por ser influenciada por nuestro tema de trabajo.

6 Cf. la alusión al rostro desconocido de Colón en la novela de Carpentier: "Y ninguna [estatua] se parecerá a mí, porque salido del misterio volví al misterio sin dejar huella pintada o dibujada de mi humana figura" (Carpentier 1979, 158).

7 Cabe mencionar que en la novela de Posse, que veremos más abajo, la búsqueda del paraíso fue la única meta de Colón, al decir: "-Yo creo que soy el único que busca el Paraíso y tierras para los injustamente perseguidos..." (Posse 1991, 127).

mar. Pero a la vez, nos presenta motivos más complicados para emprender este viaje: desde joven, entra en una comunicación telepática con algún ser supranatural (cf. Mendoza 1996, 17), lo llaman voces desde el pasado y desde el futuro (cf. *ibíd.*, 125), descubre que es un elegido de los vikingos para cruzar el Atlántico. También en la novela antes mencionada, la *Vigilia del almirante*, Colón se ve como elegido, mas en esa ocasión como elegido de Dios, como nuevo Jesús (cf. Roa Bastos 1992, 108), aunque los cronistas se preguntan por la "velada y misteriosa presencia del Piloto anónimo precursor" (*ibíd.*, 63) del almirante.

El hecho de descubrir su verdadero pasado obliga al Colón de Mendoza a cambiar su porvenir:

Siempre he sido amante de lo esotérico, de lo extraño, de aquello que no encuentra explicación lógica pero que es tan real como un buen cálculo de astrolabio. Digamos una revelación de su pasado que le obliga a actuar, o a cambiar su futuro Capitán Colón (Mendoza 1996, 126).

Tal como en la novela de Abel Posse, Mendoza presenta a Colón en su obra como un personaje misterioso y místico. La falta de certeza sobre el pasado de Cristóbal Colón abre las puertas a innumerables posibles invenciones literarias acerca de su vida. A la vez, lo convierte en una persona desarraigada, una persona sin raíces y sin tumba fija.

#### **4. Los perros del paraíso: Colón en la utopía de un paraíso terrenal**

Hemos anticipado al principio de este trabajo que *Los perros del paraíso* del argentino Abel Posse es la única de las cinco novelas aquí mencionadas en la cual Colón piensa haber llegado al paraíso terrenal.

En 1498, Cristóbal Colón vio el Orinoco el cual lo identificó con uno de los ríos del paraíso y describió la realidad a los Reyes Católicos en una carta de la siguiente manera:

Grandes indicios son estos del Paraíso Terrenal, porqu'el sitio es conforme a la opinión d'estos sanctos e sacros theólogos. [...]

Y si [el agua] de allí del Paraíso no sale, parece aún mayor maravilla, porque no creo que se sepa en el mundo río tan grande y tan fondo (Colón 1982, 218).

Esta realidad, la *Relación del Tercer Viaje*, se convierte en ficción en la novela de Posse, donde Colón se dirige a la Reina con las siguientes palabras:

Narra el Almirante en su carta y la Reina Isabel: "Al Paraíso Terrenal no puede llegar nadie, salvo por voluntad divina" (Posse 1991, 190).

"El Señor hizo el Paraíso Terrenal y en él puso el Arbol de la vida. De él nace una fuente de la que nacen los cuatro ríos principales del Paraíso. ¡Bogamos en este momento en las aguas de la fuente original!" (ibíd., 191s.).

Según Michael Rössner, para el Colón de Posse la llegada al paraíso significa "la presencia real de la utopía" ("Realpräsenz der Utopie"; Rössner 1992b, 57), y explica más abajo que con eso se refiere al hecho de que se lleva a cabo la unión de sueño y realidad.

Para Colón la llegada al paraíso es como la realización de un sueño, comparándolo con el país de Jauja, en el que "aquí cae una papaya madura, más allá una piña" (ibíd., 201), y describiendo a la gente repite las frases ampliamente conocidas –por muchos intertextos– de su *Diario de a bordo*:

–"Luego que amaneció vinieron a la playa muchos de estos hombres, todos de buena estatura, gente muy fermosa: [...] Ninguno es prieto, tienen más bien el color de los canarios. [...]" (ibíd., 202)

Mientras que en la *Vigilia del almirante*, éste no tiene nada más que "la visión del Paraíso Terrenal" mediante "la voz agónica del Piloto" (Roa Bastos 1992, 282), en *Los perros del paraíso*, el protagonista está seguro de haber llegado allí. Se instala bajo el Arbol de la Vida y dicta dos Ordenanzas: primero, la Ordenanza de Desnudez –todos, hasta los frailes, deben andar desnudos; y segundo, la Ordenanza de Estar –todos deben dejar de trabajar. Piensa poder establecer con esas ordenanzas algo como el Estado –con mayúscula– paradisíaco, un Estado perfecto tal como lo describió Thomas Morus en la *Utopía* (1516).

Colón se dedica únicamente al "estar" –en el sentido heideggeriano–, mientras que sus compañeros empiezan a sentirse incómodos, descontentos:

Esta vez la resistencia fue grande, las protestas casi subversivas. Era más que la desnudez: era vivir en horas desnudas, quedar cara a cara con la realidad de la existencia sin el refugio de las distracciones habituales. [...]

En realidad, el tan elogiado Paraíso era un anti-mundo soso, demasiado desnudo, [...] (Posse 1991, 218).

Los mismos Colones –con mayúscula–, es decir, los hermanos, los hijos, los primos y los sobrinos de Colón empiezan a maldecir la evidencia paradisíaca. Reconocen que "con todo razonable criterio de *marketing*" (ibíd.) se podría sacar provecho del paraíso. De esta manera, empiezan a organizarse y se sublevan contra el almirante, destruyendo asimismo el recién descubierto paraíso. La novela acaba con la invasión pacífica y silenciosa de los perros del paraíso, unos perros mudos en los cuales sobreviven las almas de sus amos indígenas. Esta invasión se puede ver como victoria a largo plazo de la población autóctona de América y le da al final de la novela un aspecto optimista<sup>8</sup>.

Y Colón, debido a su comportamiento apático frente a los acontecimientos, se ve forzado a salir de su recién descubierto paraíso. Mientras que a Thomas Morus la *Utopía* le costará la vida, al protagonista Colón le costará la libertad. Al tener que abandonarlo dice las siguientes palabras en italiano con las que concluye la novela:

*-Purtroppo c'era il Paradiso...! (Posse 1991, 253)*

La destrucción del paraíso terrenal en la ficción –tanto como en la realidad de los siglos XV y XVI– lo convierte nuevamente en un no-lugar, en una utopía.

Hasta ahora nos hemos concentrado únicamente en la utopía de un paraíso terrenal en la novela *Los perros del paraíso*, pero queremos detenernos por lo menos brevemente para echar una mirada al aspecto historiográfico de la misma. El mismo Posse ha afirmado que "Nuestro [de los escritores latinoamericanos] trabajo necesariamente tenía que usar la historiografía, para a veces negarla, modificarla, reinterpretarla" (Posse 1992, 254). Y desde la primera página de su novela realiza esta idea al proponer una pequeña cronología de los años 60 del siglo XV, en la cual mezcla datos correctos con invenciones ficcionales<sup>9</sup>. De esta manera, el lector queda confundido desde un principio, por no saber si creer en algunas informaciones dadas o dudar de todas y ver el texto entero como pura ficción. El autor lo lleva a "un universo" donde "todas las verdades son relativas" (Rose 1991, 17) y todas las invenciones son posibles realidades, para que al final llegue a la conclusión de que también la historia –con minúscula– tal como la leemos en la novela de Posse es una posible variante de la verdad histórica.

---

8 Concordamos con Kohut (cf. 1993, 64) sobre el tono optimista del final de la novela, mientras que Menton (cf. 1993, 65) lo interpreta de manera pesimista.

9 Sobre el tema de "La ficcionalización de la historia en *Los perros del paraíso*", véase Fajardo 1993.

## 5. *Cristóbal Nonato*: Colón navegando en un no-lenguaje

Como último ejemplo queremos hacer algunas reflexiones acerca de una novela que no tiene como tema principal el personaje histórico de Cristóbal Colón, pero que sí trata en su fondo de la utopía de un nuevo mundo mejor, en este caso México. Nos referimos a la novela *Cristóbal Nonato* del mexicano Carlos Fuentes.

Resumiremos brevemente el contenido: animados por un concurso convocado por el Gobierno mexicano, una joven pareja decide concebir un hijo, el 6 de enero de 1992, que deberá nacer el 12 de octubre del mismo año<sup>10</sup>. La mujer, Angeles, una biblioteca viva, es una mezcla de virgencita mexicana y *Alice in Wonderland* (cf. Fuentes 1987, 295). El hombre,

Angel conservador romántico postpunk que pasaba del reloj a la anarquía al sadismo del subdesarrollo para encontrar la utopía de la patria sin mácula: [...]. (ibíd., 163).

Durante el embarazo, el lector o la lectora conocerá a las familias y a los amigos de la pareja, se enterará de su vida en la Ciudad de México así como de sus viajes por el país, especialmente por la costa del Pacífico. Sin embargo, el verdadero protagonista de la novela es, como lo indica el título, Cristóbal no-nato, un Cristóbal que nacerá justo el día del Quinto Centenario. Pero todavía reposa en el vientre materno desde donde observa el mundo a su alrededor y comunica sus impresiones a su lector/a.

Tal como el Colón de Alejo Carpentier, el protagonista y narrador de esta novela también es invisible –por ser embrionario–, pero mientras que el primero se halla invisiblemente en una esfera temporal de cinco siglos o sea en un no-tiempo, *Cristóbal Nonato* se halla en una esfera que no tiene lenguaje, en el sentido de que no tiene uno fácilmente comprensible por ser un conglomerado de todos los lenguajes posibles en México.

En las novelas de Carpentier y Roa Bastos encontramos también a un protagonista-narrador quien habla una mezcla del español medieval con el español actual, y los dos autores logran con este español atemporal subrayar la idea de la inexistencia del tiempo en sus novelas. Posse retoma la misma idea y va unos pasos más lejos, de manera que mediante un lenguaje

---

10 La novela fue publicada en 1987.

enriquecido por anacronías y elipsis, hipérboles y paráfrasis, metáforas y símbolos, sustantivos temáticos y adjetivos metonímicos, un vocabulario chispeante, humorístico, transgresor, plagado de neologismos ingeniosos e irónicos, logra la ruptura de lo espacio-temporal (Almazán/Ranucci 1993, 327)<sup>11</sup>.

Pero Carlos Fuentes lleva esta idea hasta el extremo. Su protagonista Cristóbal escucha y absorbe como una esponja las diversas voces del México pasado y contemporáneo. Estas le llegan en una mezcla de español mexicano de diferentes clases sociales, en inglés, por consiguiente en *spanglish*, pero también en francés y en nahua –es decir, en una mezcla lingüística inexistente y a veces al margen de lo comprensible. Citaremos el ejemplo de una conversación entre Angel y sus amigos:

Ce Akat!

Los barracos de los Babosos Brothers gonna teikover el calpulli

Disisdapíts!

Marcáteso: no competencia en la magic of the tianguis más que los Immanuel Can't

La naquiza y la criolliza fazafaz

Ozom! (ibíd., 335)<sup>12</sup>

En un temprano ensayo sobre *La nueva novela hispanoamericana* (1969), Fuentes dedica un capítulo a la creación de "Un nuevo lenguaje", necesario según él en este subgénero literario.

Radical ante su propio pasado, el nuevo escritor latinoamericano emprende una revisión a partir de una evidencia: la falta de un lenguaje. La vieja obligación de la denuncia se convierte en una elaboración mucho más ardua: la elaboración crítica de todo lo no dicho en nuestra larga historia de mentiras, silencios, retóricas y complicidades académicas. Inventar un lenguaje es decir todo lo que la historia ha callado (Fuentes 1996, 30).

---

11 Veamos un ejemplo que a la vez da prueba de la parodia en Abel Posse (sobre el tema, véanse también Skłodowska 1990 y 1993): "Colón, como la mayoría de los argentinos, era un italiano que había aprendido español. Su idioma era necesariamente bastardo, desosado, agradablón y aclaratorio como el que abunda en la literatura del Río de la Plata. Colón decía *piba*, *bacán*, *mishiadura*, *susheta*, palabras que sólo retienen los tangos y la poesía lunfarda. En su relación con Beatriz de Arana, en Córdoba, se le pegó el famoso *ché*" (Posse 1991, 65).

12 Para más ejemplos de la impresionante creación lingüística en esta obra así como posibles explicaciones, véase Steckbauer 1997a.

Su propia obra, y ahí en especial la novela *Cristóbal Nonato*, representa un excelente ejemplo de la realización de estas reflexiones teóricas. Varios críticos literarios ya han destacado la importancia del lenguaje en la obra citada así como "la disponibilidad con que el novelista posee y se deja poseer por el lenguaje" (Castañón 1988, 44): La desacralización del lenguaje, como lo describe Sara Poot Herrera (cf. 1991, 463), es a la vez una desacralización de la historia. El mensaje de esta obra no está en el contenido, sino en el lenguaje, dice la traductora de la misma al alemán, Maria Bamberg (cf. 1990, 193). Y el crítico Julio Ortega sigue el mismo camino al afirmar:

Colón [está] navegando en lenguaje. De modo que el lenguaje (brillante, abrumador, circulatorio) es aquí un verdadero líquido amniótico y semiótico; la novela, un vientre materno; y el lector (llamado Elector), un testigo que asiste con humor a la gestación de un relato profundamente humorístico y desaforado (Ortega 1988, 47).

Aunque las alusiones directas al verdadero Cristóbal Colón en esta novela no son tan frecuentes como en las otras (cf. Fuentes 1987, 148 y 276, por ejemplo), él está presente indirectamente a lo largo de más de 500 páginas de la obra al tomar como punto de partida el concurso del Gobierno mexicano<sup>13</sup> y como punto de llegada el nacimiento después de "cinco siglos cristóforocolonizados" (ibíd., 192). Termina con el nacimiento de Cristóbal, lo cual implica para él la pérdida de su lengua, así como la pérdida de su memoria o sea de su historia. Por eso necesita al lector a fin de, en el presente, "recordar el pasado y querer el futuro" (Fuentes 1987, 562).

Para nuestro tema también es interesante que Cristóbal Nonato nacera en el Océano Pacífico, es decir, que por contraposición

al Ilustre Navegante viniendo de nuestro oriente que era su occidente en busca de un oriente que quedaba más lejos, se vuelve ahora hacia el verdadero oriente clásico, el Pacífico (ibíd., 539).

Su nacimiento en el Océano Pacífico, cuyo nombre etimológicamente promete la paz, lo lleva a la siguiente utopía:

---

13 "[...] el niño masculino que nazca precisamente a las 0:00 horas del día 12 de octubre de 1992 y cuyo nombre de familia, [...] más semejanzas guarde con el Ilustre Navegante será proclamado HIJO PRODIGIO DE LA PATRIA [...]. De manera CIUDADANOS que si su apellido por pura casualidad es Colonia, Colombia, Columbiario, Colombo, [...] o Santospirito [...]" (Fuentes 1987, 13s.).

[...] nada es simultáneo y nada es simétrico; por lo menos entonces, nada es lineal, gracias a Dios todos somos observadores circulares y espirales, es nuestro privilegio, el tuyo y el mío, Elector aquí en esta playa de la noche, frente al mar de olas encadenadas donde flotan los galeones de Manila y las naos de la China que vienen a llevarme a la siguiente Utopía (ibíd., 560).

En su novela, Carlos Fuentes destruye totalmente la utopía que buscaba el "viejo" Cristóbal Colón concibiendo un "nuevo" Cristóbal capaz de seguir una nueva utopía: se trata de un Cristóbal quien conoce todo el pasado de México aunque lo olvide en el momento de su nacimiento, quien conoce todas las lenguas de México aunque las mezcle hasta hacerlas incomprensibles, quien reúne diferentes culturas y etnias de México perteneciendo, empero, a ninguna de ellas. Es un Cristóbal pacífico y optimista hacia el futuro quien "plantea [...] el redescubrimiento de América como una utopía realizable" (Juan-Navarro 1991-1992, 24).

### La utopía de Colón

Acabamos de mostrar el tratamiento de Cristóbal Colón en cinco novelas históricas. En el esbozo de cada una de ellas se mencionaron apenas uno o dos aspectos relevantes y hubieron de omitirse muchos, por ejemplo, los vínculos entre ellas tal como referencias intertextuales<sup>14</sup>.

Dos son los aspectos básicos que las unen: el histórico-temático, tratando todas de alguna manera de Cristóbal Colón, y el utópico, puesto que siempre presentan a su protagonista hallándose en una utopía –quizá sería más conveniente repetir la palabra "sueño" o "invención"– sea ésta lingüística, temporal o espacial. Conocimos a través de estas novelas a un Colón que no tiene raíces y por eso se ofrece a varias procedencias posibles hasta las más extrañas, como en *El rostro oculto del almirante*; a un Colón que no tiene tiempo fijo sino que se halla en todos los cinco siglos pasados, especialmente en *El arpa y la sombra*; y a un Colón quijotesco quien destruye molinos de viento sin jamás reconocer por donde anda, tal como se nos presenta en la *Vigilia del almirante*. Constataremos, en consecuencia, que el Colón de estas novelas es un "Colón utópico".

En *Los perros del paraíso*, la única novela sobre Colón en la que éste alcanza llegar al paraíso, a la utopía –su utopía, puesto que ésta puede ser tan

---

14 Como ejemplo, citaremos la mención de Alejo Carpentier en la obra de Abel Posse (1991, 119): "(Por eso yerra el gran Alejo Carpentier cuando supone una unión sexual, completa y libre, entre el navegante y la Soberana. La noble voluntad democratizadora lleva a Carpentier a ese excusable error. Pero es absolutamente irreal. [...])"



personalizada como la realidad- entonces la pierde y es expulsado del mismo. A través de la última novela mencionada, *Cristóbal Nonato*, el lector reconocerá que sólo después de destruir todas las utopías existentes y después de olvidar el pasado se puede visualizar un nuevo futuro -con nuevas utopías.

## Bibliografía

- Ainsa, Fernando. 1993. *Utopías del Nuevo Mundo*. Actas del Coloquio Internacional praga, 8-10 de junio de 1992. Praga: Instituto de Literatura Checa y Universal de la Academia de Ciencias y Departamento de Estudios Iberoamericanos de la Universidad Carolina.
- Almazán, María Inés; Edgardo Gabriel Ranucci. 1993. *Los perros del paraíso*, de Abel Posse: una ruptura flagrante del orden espacio-temporal establecido. En: Juana Alcira Arancibia *et al.* *Literatura como intertextualidad*. IX. Simposio Internacional de Literatura. Buenos Aires: Instituto Literario y Cultural Hispánico, 311-328.
- Bamberg, Maria. 1990. Cristóbal Nonato / Christoph Ungeborn. En: *Ibero-Amerikanisches Archiv* N.F. 16, 1, 191-197.
- Carpentier, Alejo. 1979. *El arpa y la sombra*. La Habana: Letras Cubanas [ed. mexicana: México, D.F.: Siglo XXI].
- Castañón, Adolfo. 1988. Cristóbal Nonato de Carlos Fuentes. En: *Vuelta* 12, 139, 44-46.
- Claudel, Paul. 1958 [1929]. *Le Livre de Christophe Colomb*. En: *íd. Théâtre*. Paris: Gallimard. Vol. XIV, 9-72.
- Colón, Cristóbal. 1985 [1492]. *Diario de a bordo*. Ed. de Luis Arranz. Madrid: Historia 16.
- . 1982. *Textos y documentos completos, relaciones de viajes, cartas y memoriales*. Ed. de Consuelo Varela. Madrid: Alianza.
- Fajardo, Diógenes. 1993. La ficcionalización de la historia en *Los perros del paraíso*. En: *Verba Hispánica* 3, 47-61.
- Fuentes, Carlos. 1987. *Cristóbal Nonato*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- . 1996 [1969]. *La nueva novela hispanoamericana*. México, D.F.: Joaquín Mortiz.
- Gil, Juan. 1989. *Mitos y utopías del descubrimiento*. 3 vols. Madrid: Alianza.

- Graf, Marga. 1992. Christoph Kolumbus – Realität und Fiktion. Gegenüberstellung anhand der Reiseberichte Kolumbus' und Alejo Carpentiers Roman *El arpa y la sombra*. En: Matzat/Graf/Rössner 1992, 21-43.
- Herlinghaus, Hermann. 1992. Cristóbal Colón el Invisible o *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier. En: Heydenreich 1992, II: 895-909.
- Heydenreich, Titus (ed.). 1992. *Columbus zwischen zwei Welten. Historische und literarische Wertungen aus fünf Jahrhunderten*. Frankfurt/M.: Vervuert.
- Juan-Navarro, Santiago. 1991-1992. En busca de la utopía: La novela como alegoría de la nación en Cristóbal Nonato de Carlos Fuentes. En: *Explicación de Textos Literarios* 20, 1, 24-46.
- Kohut, Karl. 1993. Ein "Mestizaje" ohne Nabel – Oder wie der Europäer zum Amerikaner wird. Anmerkungen zu zwei Romanen von Abel Posse. En: Sonja M. Steckbauer y Kristin A. Müller (eds.). *500 Jahre Mestizaje in Sprache, Literatur und Kultur*. Salzburg: Bibliotheca Hispanolusa, 44-71.
- Konetzke, Richard (ed.). 1953. *Colección de documentos para la historia de la formación social en Hispanoamérica*. Vol. I: 1493-1592. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- König, Hans-Joachim. 1992. *Die Entdeckung und Eroberung Amerikas: 1492-1550*. Freiburg (Breisgau)/Würzburg: Ploetz.
- Matzat, Wolfgang; Marga Graf y Michael Rössner (eds.). 1992. *Kolumbus und die lateinamerikanische Identität*. Kassel: Reichenberger.
- Mendoza, José Rodolfo. 1996. *El rostro oculto del almirante*. Valencia: Colección narrativa.
- Menton, Seymour. 1992. Christopher Columbus and the New Historical Novel. In: *Hispania* 75, 930-940.
- . 1993. *Latin America's New Historical Novel*. Austin: University of Texas Press.
- More, Thomas. 1976 [1516]. *Utopia*. Leipzig: Reclam.
- Morison, Samuel Eliot. 1991. *El almirante de la mar océano. Vida de Cristóbal Colón*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Ortega, Julio. 1988. Cristóbal Nonato de Carlos Fuentes. En: *Vuelta* 12, 139, 46-49.
- Poot Herrera, Sara. 1991. Cristóbal Nonato, novela irreverente del descubrimiento. En: *Literatura Mexicana* 2, 2, 463-470.
- Posse, Abel. 1991 [1983]. *Los perros del paraíso*. México, D.F.: Diana.

- . La novela como nueva crónica de América. Historia y mito. En: Karl Kohut (ed.). *De conquistadores y conquistados. Realidad, justificación, representación*. Frankfurt/M.: Vervuert 1992, 249-255.
- Roa Bastos, Augusto. 1989. Una utopía concreta: La unidad iberoamericana. En: Heinz Dieterich (coord.). *Nuestra América contra el V Centenario. Emancipación e identidad de América Latina*. Bilbao: Txalaparta, 165-184.
- . 1992. *Vigilia del almirante*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Romero de Nohra, Flor. 1981. Roa Bastos o la historicidad en la narrativa. En: *Boletín Cultural y Bibliográfico* 18, 2, 53-60.
- Rose, Sonia. 1991. La impugnación de la historia: dos novelas de Abel Posse. En: *Foro Hispánico* 1, 9-20.
- Rössner, Michael. 1988. *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/M.: Athenäum.
- (ed.). 1992a. *Encuentro y desencuentro 1492*. Vorträge der Sektion "1492" des Deutschen Hispanistentags, Göttingen 1991. Kassel: Reichenberger.
- . 1992b. "Nuestra América" und das "Exotische Europa". 1492 in der lateinamerikanischen Perspektive des letzten Jahrhunderts am Beispiel von Abel Posse's Roman *Los perros del paraíso*. En: Matzat/Graf/Rössner 1992, 45-58.
- Shaw, Donald L. 1993. Columbus and the Discovery in Carpentier and Posse. In: *Romance Quarterly* 40 (3), 181-189.
- Skłodowska, Elzbieta. 1990. El (re)descubrimiento de América: la parodia en la novela histórica. En: *Romance Quarterly* 37(3), 345-352.
- . 1993. Parodia y (meta)historia: la novelística de Abel Posse. En: Ainsa 1993, 266-271.
- Steckbauer, Sonja M. 1997a. Sprachliche Kreationen in Carlos Fuentes' *Cristóbal Nonato*. En: Perry Reisewitz (ed.). *Kreativität*. Bonn: Romanistischer Verlag, 170-179.
- . 1997b. Auf den Spuren von Columbus durch den historischen Roman Lateinamerikas. En: *Agora* (Eichstätt) 2, 13, 41-44.
- Todorov, Tzvetan. 1987. *La Conquista de América. La cuestión del otro*. México: Siglo XXI.

- Urbina, José Leandro. 1994. *La nueva novela histórica latinoamericana: El descubrimiento revisitado en Roa Bastos, Carpentier y Posse*. Washington, D.C.: Catholic University of America.
- Velayos Zurdo, Oscar L. 1990. *Historia y utopía en Alejo Carpentier*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

## **Utopía histórica**

## De la utopía histórica a la historia utópica: reflexiones sobre la nueva novela histórica como re-escritura de textos históricos

Michael Rössner

América, utopía histórica de Europa: ésta es la imagen que nos transmiten la mayoría de los textos que se ocupan de la problemática y conflictiva relación entre el Viejo y el Nuevo Mundo. Harto conocido es el hecho que Colón en su viaje buscaba el paraíso terrenal que no es sino la forma teológica de la utopía -Abel Posse nos lo ha recordado en su novela histórica *Los perros del paraíso* (1983), pero bastaría leer los diarios del mismo Colón para entenderlo. Para Brasil, Sérgio Buarque de Holanda nos transmite la misma idea en su libro *Visão do Paraíso. Os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil* (1959). El conde de Keyserling que vio a América como el continente sin historia ha contribuido a esta imagen tanto como los emigrantes que se vieron desilusionados en sus sueños paradisíacos y/o utópicos, habiendo perdido sin embargo en el viaje sus raíces, la memoria cultural, es decir, la historia<sup>1</sup>.

Así, cuando la novela histórica, dentro de la historia de la literatura mundial, aparece relativamente tarde (como tal fruto de un genuino interés por la historia, no se impone antes del siglo XIX, con el Romanticismo, y en la vecindad de la "búsqueda de las raíces" que hoy en día asociamos con nombres como Herder y con el *Ossian* de Macpherson), América parece ser un territorio vedado, ya que "carece de historia". Mientras que en Europa las novelas históricas tienen que ver con la búsqueda de una identidad colectiva ya en el origen de su forma moderna (las novelas de un Walter Scott, por ejemplo), y tanto en su versión romántica (de un Manzoni en Italia, por ejemplo) como en aquella realista (por ejemplo, en los *Episodios nacionales* de Pérez Galdós), se ocupan de la búsqueda de las raíces con cierta finalidad didáctica y/o política, quieren ayudar a crear (en el caso de nuevas naciones-estados como Italia o Alemania) o fortalecer una identidad colectiva, las nuevas naciones latinoamericanas (con la exclusión de Brasil, donde José de Alencar trata al menos de crear "mitos de origen" en sus novelas históricas como *O Guarani*) no se pueden dedicar que a la historia reciente, contemporánea como en el caso de *Amalia* de José Mármol que podría definirse también como novela meramente política o del dictador, o también a la historia europea, como *La gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta (1908).

---

1 Este tema está tratado de manera impresionante en el ensayo "Radiografía de la pampa" de Martínez Estrada (1974).

Finalmente, la imagen de la literatura del subcontinente que creó el *boom* en el público europeo es totalmente diferente: en el realismo mágico, fórmula de *marketing* bajo la cual se presentó toda o casi toda esta literatura aquí, no había lugar para la historia, si no fuera como símbolo u horizonte externo. Esta literatura nos introdujo a lo "real maravilloso americano" en la definición de Carpentier, al mundo mágico detrás, antes, más allá de la historia, al que se llega *desandando* el camino de la humanidad a través de la historia, como lo muestra el mismo Carpentier –aunque no sin ironía– en su novela *Los pasos perdidos*. La *nueva novela* latinoamericana aparecía así como una vuelta a un tipo más antiguo de la narración, al mito o al mundo de la novela mágica medieval tal como la lee Rosario en la novela citada de Carpentier.

Así, la novela histórica en la tradición de la literatura latinoamericana fue siempre una rareza, y la novela del *boom* sólo raramente tiene rasgos históricos como *El reino de este mundo* de Carpentier; o si los tiene, como *Cien años de soledad*, quedan enmascarados bajo la fórmula del realismo mágico que –como he mostrado en otro lugar– se puede interpretar una vez más como la materialización de los sueños utópicos de origen europeo. En los últimos quince o veinte años, sin embargo, los autores latinoamericanos han producido un montón de novelas históricas, así que se ha llegado a hablar, invocando una de las creaciones de la época del *boom*, la "nueva novela", de "nueva novela histórica" latinoamericana.

En este artículo quiero mostrar algunas de las particularidades de esta "nueva novela histórica", particularidades que la distinguen del género tradicional de la novela histórica que tuvo su apogeo en el romanticismo del siglo XIX con las novelas de Walter Scott y sus seguidores. La intención de la novela histórica de Walter Scott es la de "animar", de "revivificar" las épocas pasadas a través de una historia de protagonistas ficticios en un ambiente histórico reconstruido, en el que aparecen personas históricas documentables sólo en calidad de personajes secundarios. Este es el esquema que sigue *Amalia*, las novelas del romanticismo brasileño (José de Alencar, con *O Guarani* o *Iracema*) y todavía *La gloria de Don Ramiro*. Seguramente no es el esquema de la nueva novela histórica, cuyos protagonistas suelen ser personajes famosos de la historia como Colón, Lope de Aguirre, Bolívar, Juárez y Maximiliano, y muchos otros.

Pero no cabe duda de que en el siglo XX, la novela histórica scottiana se hizo excepción por todas partes. La teoría del género, desarrollada en los últimos decenios por varios investigadores, como demuestra Hugo Aust (1994), llegó a distinguir por lo menos dos tipos de novelas históricas: la novela histórica "usual" y la novela histórica "otra" (Geppert 1976) o la novela histórica "tradicional" y aquella "moderna" (Müller 1988). Claro está, estas nuevas teorías

no sólo dependen de las nuevas formas de la narración en las novelas históricas, sino también de la nueva concepción de historiografía desarrollada por Hayden White (1980). Si toda historiografía en cierta manera es narración, la novela histórica tiene que ser una narración "otra", debe distinguirse de la narración historiográfica, y al mismo tiempo referirse a ella. Por eso Geppert, por ejemplo, prefiere la "otra novela histórica" que acentúa el hiato entre ficción e historia en la forma tradicional que trata de enmascararlo, es decir subraya el carácter ficcional, arbitrario o lúdico de la narración precisamente porque ésta trata de temas históricos y, por eso, presuntamente reales. Sin embargo, esto se puede hacer incluso imitando parodísticamente las técnicas de la narración historiográfica, como lo hace Fernando del Paso en el capítulo XX.3 de sus *Noticias del Imperio*, en el que revisa varias obras de historiadores y utiliza fórmulas pseudo-científicas: "Sobre la veracidad de algunos de estos sucesos no parece haber duda", "Por otra parte, es un poco más difícil de creer, como cuentan varios historiadores" (del Paso 1987, 584 y 585), aunque la finalidad del libro de Fernando del Paso resida seguramente no en la búsqueda de "cómo fue verdaderamente" en las palabras del gran historiador Leopold von Ranke, sino en la descomposición lúdica de los mitos históricos de ambas partes (la "martirización" de Maximiliano y la leyenda patriótica de Juárez).

Pero con esto hemos llegado al punto central de mi tesis: creo que la nueva novela histórica en América Latina utiliza este género -la "otra" novela histórica- en una forma extrema partiendo del hecho innegable que la historiografía siempre es una escritura nueva edificada sobre textos anteriores (las fuentes por una parte, la historiografía anterior por otra). La "nueva novela histórica latinoamericana", en lugar de acentuar, según Geppert, el hiato entre ficción e historicidad, acentúa esta relación textual, se concibe -sirviéndose de las experiencias acumuladas de la narración experimental e inter-textual en la nueva novela del *boom*- ya de antemano como una re-escritura de textos preexistentes, literarios o historiográficos, llegando así a una superposición de varios textos que crean un espacio de diálogo intertextual en el que la Historia con mayúscula se descompone. Esto lo quiero mostrar en algunos ejemplos, desde los años 70 hasta nuestros días.

Empezamos con el ya mencionado Carpentier: en su última novela, de 1979, parece trazar lo que será más tarde el concepto definitivo de esta nueva novela histórica. *El arpa y la sombra*, no es sólo una novela histórica sobre la vida de Colón, sino se presenta ya en el texto del autor reproducido en la portada del libro como re-escritura de dos narraciones anteriores de la misma historia: *Le Livre de Christophe Colomb* de Paul Claudel, y de un libro de Léon Bloy sobre el mismo tema:



En 1937, al realizar una adaptación radiofónica de *El libro de Cristóbal Colón* de Claudel para la emisora Radio Luxemburgo, me sentí irritado por el empeño hagiográfico de un texto que atribuía sobrehumanas virtudes al Descubridor de América. Más tarde me topé con un increíble libro de Léon Bloy, donde el gran escritor católico solicitaba nada menos que la canonización de quien comparaba, llanamente, con Moisés y San Pedro<sup>2</sup>.

No extraña entonces que el autor defina allí su novela como una "variación (en el sentido musical del término) sobre un gran tema" (ibíd.). En efecto, en la novela de Carpentier hay claras referencias al texto "hagiográfico" de Claudel, y Léon Bloy (mejor dicho, su texto "personificado") aparece directamente en la calidad de abogado-defensor en el proceso de canonización de Colón. Por consiguiente, para leer esta novela hay que conocer los pre-textos; para interpretarla de manera adecuada, hay que verla como respuesta y no como mensaje directo, lo que no resulta fácil para el lector medio hispanófono no tan afrancesado como Carpentier. Tal vez es ésta la razón de que esta última novela de Carpentier no tuvo el mismo éxito ante el gran público como sus obras anteriores.

Podríamos seguir con la cadena de textos palimpsésticamente<sup>3</sup> sobre-escritos para llegar a la ya citada novela de Abel Posse sobre Colón. En *Los perros del paraíso* están presentes en calidad de pre-textos –o con la categoría de Genette "hipotextos"– los textos de Carpentier, Bloy y Claudel; pero por otro lado, hay que decir que ya Claudel organiza su texto dramático como la lectura de un "libro" preexistente, y que él mismo sobrescribe otros varios pre-textos: por lo menos la biografía de Colón escrita por el conde Roselly de Lorgues (1856) y el libro de a bordo del "Descubridor de América", como Carpentier pudo decir todavía en 1979. Así, la "cadena textual" se prolonga en ambas direcciones, casi hasta el infinito –pero esto puede ser también un efecto del carácter especial del tema que ha producido una infinidad de adaptaciones, sobre todo alrededor del Quinto Centenario.

No nos limitaremos al tema semihistórico, semimitológico del viaje de Colón, pero creo que las observaciones hechas aquí se pueden aplicar también a otros textos que no tienen relación directa con el tema. Porque, sea como fuere, América Latina está recuperando su historia, y esta historia no comprende exclusivamente el viaje de Colón; pero la revitalización, para llamarla así, a

---

2 Texto de portada de Carpentier 1988.

3 La metáfora del palimpsesto es claramente genettiana (cf. Genette 1982).

través de la literatura sigue casi siempre el mismo modelo de intertextualidad lúdica.

Los ejemplos más tempranos de esta técnica se encuentran ya en la época del *boom*: *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa y *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas, ambos del 1981. La obra de Vargas Llosa, hasta cierto punto re-escritura de *Os Sertões* de Euclides da Cunha, se refiere a un pre-texto brasileño, por eso todavía en cierta manera exótico para el lector hispanoamericano; pero el de Arenas toma como hipo- o pre-texto bastante conocido de la prehistoria literaria latinoamericana: la *Apología y relaciones de su vida* de Fray Servando Teresa de Mier, y además, constituye uno de los ejemplos más logrados de la aplicación de la técnica descrita.

El caso es conocido: la publicación de este libro, en el que el autor se identifica en cierta manera con Fray Servando e incluye al final una parodia del "autor canónico" del régimen cubano, Alejo Carpentier, llevó a Arenas a la misma prisión de Fray Servando, justificando así en cierta manera la identificación anterior del autor con su protagonista. La técnica central del libro es abiertamente palimpséstica: las citas textuales del libro de Fray Servando están marcados (en *italico*); el texto de Arenas los comenta, amplía, envuelve, pero no se sobrepone completamente a ellos. Así, hay que leer las palabras del autor siempre en una especie de diálogo con el texto del fraile, un diálogo que ya empieza en el prólogo que tiene forma de carta ("Querido Servando:"; Arenas 1992, 11) y se manifiesta a nivel textual también en la forma de la segunda persona del singular que alterna con "yo" y "él". En algunos momentos el cambio de perspectiva es continuo y suave, en otros contradictorio, como todo el libro que ya en el inicio parece declarar la imposibilidad de narrar sin contradicciones:

Venimos del corojal. No venimos del corojal. Yo y las dos Josefás venimos del corojal. Vengo solo del corojal y ya casi se está haciendo de noche. Aquí se hace de noche antes de que amanezca (ibíd., 13).

Quien narra así, niega implícitamente la posibilidad de una historiografía en el sentido científico, porque narrar quiere decir contradecirse. De esto se podría llegar a la conclusión que Arenas, precisamente mediante el tema histórico, vuelve a la utopía –esta vez transhistórica– típica del *boom*. Y hasta cierto punto, esto es verdad, sobre todo si se piensa en las hipérboles que podrían hacer pensar a García Márquez, por ejemplo, en la historia de las cadenas que al final llegan a tal peso que la bola de cadenas y el fraile destruyen la prisión y media España antes de lanzarse al mar y liberar al preso. Sin embargo, no todo es contradicción en *El mundo alucinante*: al llegar a Pamplona, el fraile –o Arenas– se plantea una

serie de preguntas que demuestra precisamente la voluntad de liberarse de los prejuicios y etiquetas del realismo mágico, real maravilloso americano, etc. del *boom*:

¿Hasta cuándo el hecho de ser americano constituirá una condena que no se lava sino con años de exilio y pulimentos de culturas extrañas y muchas veces inútiles? ¿Hasta cuándo seremos considerados como seres paradisiacos y lujuriosos, criaturas de sol y agua? [...] ¿Hasta cuándo vamos a ser considerados como seres mágicos guiados por la pasión y el instinto? –como si todos los hombres no lo fuéramos, como si todos no nos guiáramos por esos principios (ibíd., 119).

Aquí se expresa el anhelo de dejar finalmente atrás el paraíso y lo utópico, el mito y la magia, de ser reconocido finalmente como hombres, como los demás, y por eso también como seres históricos que se definen y que llegan a la propia identidad precisamente a través del sentido histórico. Ya lo he escrito en otra ocasión (cf. Rössner 1991): yo creo que el nuevo interés por la novela histórica tiene que ver todavía con la búsqueda de la identidad continental; pero a diferencia de la identidad americana creada por Carpentier y su generación, la identidad de lo "real maravilloso americano" representa un nuevo grado en la emancipación de la intelectualidad latinoamericana, porque en este género se expresa una nueva relación del latinoamericano con el europeo. Ya no se trata de recuperar historias europeas (por ejemplo la española en *La gloria de Don Ramiro*), sino de encontrarse con la historia americana, pero ya no en la versión patética de los manuales escolares, sino en una forma lúdica y desmitificadora.

Un buen ejemplo de esta tendencia podría ser también *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez. Aunque no tenga un hipotexto claramente definido, este libro se superpone a muchos manuales de historia celebrando el mito del libertador que nos es presentado en los últimos días de su vida como un ser enfermo y débil, extremadamente débil. Simón Bolívar moribundo en la bañera se sobrepone al Simón Bolívar de bronce en el caballo como lo vemos en cualquier Plaza de Armas de cualquier ciudad hispanoamericana. El hipotexto esta vez es menos un texto lingüístico que un texto pictórico, una imagen, pero la técnica palimpsestica funciona también.

La novela histórica tradicional, además de la función didáctica, creadora de identidades nacionales, tenía siempre también una función actualizante, una relación más o menos subrayada con el presente. Ya vimos como puede funcionar esto en el caso del libro de Arenas, donde algunas hipérboles grotescas se pueden aplicar no sólo a la España tradicional y católica, sino también a la Cuba

castrista. Quiero terminar con un ejemplo en el que no solamente la historia narrada, sino el proceso palimpséstico de la narración se convierte en técnica actualizadora. Este desarrollo se manifestó de manera especialmente acentuada en el caso de los emigrantes que volvieron a sus países en el momento de la caída de las dictaduras. El caso más extremo fue el de Chile, con un exilio que había durado casi 20 años. Así, el interés por la historia remota del propio país se convierte en metáfora del interés por la propia prehistoria personal. Un tratamiento ejemplar de esta temática lo encontramos en la novela del autor chileno Eduardo Labarca, *Butamalón*, publicada en 1994.

El tema histórico de la novela son las rebeliones continuas de los indios mapuches de Chile que sueñan siempre con la gran rebelión definitiva ("butamalón"). El protagonista es un sacerdote español, Juan Barba, que cae preso en manos de los indios y se convierte en uno de ellos, se casa con una india, adora los dioses indígenas y lucha con los mapuches contra los españoles. Esta figura es histórica, pero de los documentos allí incluidos, ninguno. Son todas recreaciones ("pastiches") de documentos de la época. Eduardo Labarca, traductor de las Naciones Unidas en Viena, se ha documentado minuciosamente para traducir su narración polifacética en el idioma histórico adecuado<sup>4</sup>. Pero además de ser la narración del padre Barba indianizándose, es también la historia de un traductor como el propio autor que trabaja en un Chile apenas vuelto a la democracia. Este hombre en su modesta habitación de pequeña pensión en Santiago recibe el encargo de una fundación de Dallas, Texas, de traducir el manuscrito de un historiador norteamericano sobre el padre Barba. Este encargo es una fortuna, porque le dará con qué vivir; sin embargo, meditando sobre el enigmático personaje, el traductor tiene las varias "visiones" que forman las macrounidades del texto, y en las que aparece la historia de Barba y las luchas entre españoles y Mapuches en el siglo XVI y XVII, además de "documentos" como una "relación" del escribano de la tropa española (cf. Labarca 1994, 113ss.).

El trabajo en el texto se asocia para el traductor a una relación de amor con la "empleada" de la pensión, una india mapuche que le enseña algunas palabras de su lengua y que tiene un hermano representante de los mapuches que lucha por los derechos de los pueblos indígenas ante las Naciones Unidas. Así, los esfuerzos de traducción se convierten para el traductor en un viaje de recuperación de la identidad chilena original, mapuche o araucana. Este camino hacia las raíces es opuesto a los personajes "superficiales": la "dueña" de la

---

4 El mismo autor menciona sus fuentes de inspiración más importantes en el capítulo X de la "Visión segunda": Pedro de Valdivia, *Cartas de relación*; Rodrigo de Yepes, *Discurso*; Sor María de Jesús de Agreda, *Epístolas*; además Cabeza de Vaca, Las Casas, Ginés de Sepúlveda y varios otros (cf. Labarca 1994, 119s.).

pensión, una pequeña capitalista feliz del auge económico logrado bajo Pinochet, y el "cartero", un exiliado vuelto a la patria que sueña con los tiempos hermosos cuando los exiliados chilenos fueron "invitados a comer por Ministros y embajadores". Entonces, el ex-"representante de los carteros en el exilio" pasaba tiempos eufóricos. El traductor le opone la perspectiva del que se ha quedado:

Mientras usted paseaba por Ginebra, señor Cartero, a mí me echaron acá de la escuela y de la revista, y a mis primos Carlos y David los mataron (ibíd., 80).

Es significativo que el cartero -sindicalista de izquierda- y la "dueña" (capitalista de derecha) se encuentran unidos en contra de las reivindicaciones mapuches expresadas por el hermano de la empleada, sobre todo cuando estas reivindicaciones se unen con conceptos ecológicos y los mapuches se sublevan contra la construcción de un gran complejo turístico en el Sur.

El traductor, por el otro lado, avanzando en la historia de Barba, sigue también su ejemplo y se identifica cada vez más con los indios; así, la empleada se convierte para él en el *doblo* de la mujer india de Barba, y en la mitad del libro, él le anuncia que ha llegado el padre Barba en persona a su cuarto. Ella no entiende, y el traductor tiene que explicarle un acontecimiento que parece traducir en metáfora la técnica de la novela histórica tradicional:

Los personajes salieron de estas hojas. Las letras se agrandaban, yo entraba en las palabras: en tu ausencia, ellas me llevaban, esfumándose (ibíd., 165).

El manuscrito -y las fuentes adicionales que el traductor se ha comprado, textos de la época- sirven para "vivificar", para "resucitar" la época pasada. Este proceso -que tiene también algunos rasgos de literatura fantástica- se intensifica cuando el "butamalón moderno", la protesta de los mapuches contra la construcción del complejo turístico *Adventure*, fracasa. El traductor lo explica otra vez a la empleada que no lo entiende:

Fue el libro: él incendió mi existencia haciéndome testigo y escriba, historiador, partícipe. [...] Mi misión está allá: entrar en el pasado de tu pueblo y el mío, vivirlo, ser parte de su trama (ibíd., 279).

La empleada que espera un hijo del traductor, no es capaz de entenderlo ni quiere seguirlo. El, por el contrario, se está haciendo cada vez más el *doblo* de Barba

y quiere resucitar el pasado hasta el punto de cambiarlo como Pedro Damián en *La otra muerte* de Jorge Luis Borges:

La única esperanza reside en vivir retroactivamente los hechos del pasado, y cambiarlos y recomponerlos desde muy atrás. A eso vuelvo allá, ahora (ibíd., 353).

Y más tarde, la decisión definitiva a asumir la gran misión de "reescribir la Historia":

Ahora he de partir: mañana será tarde. He de cumplir la misión que Dios me ha encomendado entre los hombres: asumirla, asumirme. Nguenechén me hizo entender que sólo el butamalón puede imprimir un viraje al rumbo inexorable de los hechos: en mis manos está la última posibilidad de reescribir la Historia. Debo intentarlo: volver allá, participar en el estallido del reino de ayer y después recomponerlo en armonía sobre nuevos cimientos para refundar nuestro mundo de hoy (ibíd., 390).

Sin embargo, el viaje al país de los mapuches es imaginario; el lector descubre finalmente que quien escribe las cartas del padre Barba a su hijo mestizo, Don Martín, en la manga de su camisa por "faltarle el papel", es el mismo traductor (cf. ibíd., 404) que no se ha desplazado en el espacio, sino en el tiempo. La última palabra la tiene Barba, pero Barba y el traductor se han encontrado, se convirtieron en una sola persona, "galopando de sur a norte en medio de la Historia por voluntad de Dios" (ibíd., 391). El texto se ha hecho obsesión, locura o remedio mágico para volver al pasado, para cambiarlo, re-escribirlo. Hemos llegado al extremo de la metáfora del palimpsesto. Si toda historia no es más que narración, la posibilidad de re-escribir la historia en la ficción equivale a la posibilidad de cambiarla, facultad divina según Petrus Damianus, o ni siquiera divina según otros teólogos –en todo caso una idea fantástica que no tiene un lugar concreto en la vida latinoamericana de nuestros días en la que los mapuches "comen pizzas y hamburguesas con Coca-Cola como cualquier cristiano" (ibíd., 252): se trata entonces de una idea utópica, de una nueva utopía que no niega la historia, que no establece América como el paraíso, el país anterior al pecado, la posibilidad de un nuevo comienzo virginal de la historia, sino como el reino de una re-escritura de la historia a través de su reanimación en la literatura.

No sería una buena novela seria si este punto de vista fuera el único, el mensaje, la visión dominante: es una "visión" fracturada por la ironía, una voz en el concierto mucho más complejo de las varias perspectivas de este texto rico

e interesante. Pero me parece en cierta manera un clímax del camino que ha seguido la "nueva novela histórica", y en este sentido seguramente hay que tomarla en serio: como reanimación de la propia historia mediante la re-escritura, el repensamiento de la Historia con mayúscula, fracturada en una imagen polifacética de voces y contravoces, de afirmaciones e ironías, de europeísmos e indigenismos: América Latina definitivamente deja de ser el "continente del segundo día de la creación" y recupera su propia historia a través de la literatura actual.

## **Bibliografía:**

- Arenas, Reinaldo. 1992. *El mundo alucinante*. Barcelona: Montesinos.
- Aust, Hugo. 1994. *Der historische Roman*. Stuttgart: Metzler.
- Buarque de Holanda, Sérgio. 1959. *Visão do Paraíso. Os Motivos Edênicos no Descobrimento e Colonização do Brasil*. Rio de Janeiro: J. Olympio.
- Carpentier, Alejo. <sup>12</sup>1988. *El arpa y la sombra*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Genette, Gérard. 1982. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Ed. du Seuil.
- Geppert, Hans Vilmar. 1976. *Der "andere" historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*. Tübingen: Niemeyer.
- Labarca, Eduardo. 1994. *Butamalón*. Madrid: Anaya.
- Martínez Estrada, Ezequiel. 1974. *Radiografía de la pampa*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Müller-Michaels, Harro. 1988. *Geschichte zwischen Kairos und Katastrophe. Historische Romane im 20. Jahrhundert*. Bonn: Bouvier.
- Paso, Fernando del. 1987. *Noticias del Imperio*. Madrid: Mondadori.
- Posse, Abel. 1983. *Los perros del paraíso*. Caracas: Monte Avila.
- Roselly de Lorgues, Antoine F. 1856. *Christophe Colomb. Histoire de sa vie et de ses voyages*. Paris: Société Générale de Librairies Catholiques.
- Rössner, Michael. 1988. *Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/M.: Athenäum.

- . 1991. Fernando del Paso: Realismo loco o lo real maravilloso europeo. En: Karl Kohut (ed.). *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt/M.: Vervuert, 223-229.
- . 1997. De la búsqueda de la propia identidad a la desconstrucción de la "historia europea": Algunos aspectos del desarrollo de la novela histórica en América Latina entre *Amalia* (1855) y *Noticias del Imperio* (1987). En: Karl Kohut (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt/M.: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 167-173.
- White, Hayden. 1980. The Value of Narrativity in the Representation of Reality. En: *Critical Inquiry* 7, 5-27.



# El discurso de la utopía: tensiones entre ficción e historiografía en las nuevas novelas históricas latinoamericanas

Brigitte König

La tradición discursiva ha venido postulando desde Aristóteles que la verosimilitud es el rasgo constitutivo de la ficción mientras que la historiografía formula enunciados verdaderos. Efectivamente, muchos historiadores creen describir hechos verídicos en cuanto que se basan en fuentes, documentos y datos conservados en archivos. Desde hace ya más de veinte años, sin embargo, la verdad de esos hechos y su representación han sido puestas seriamente en duda.

Uno de los cuestionamientos más discutidos es el de Hayden White cuyas reflexiones al respecto pueden ser resumidas bajo el título que los editores alemanes dieron a uno de sus libros de ensayos: También Clio escribe ficciones (White 1986)<sup>1</sup>. El presente trabajo no es el lugar apropiado para dar cuenta del debate científico en torno al discurso historiográfico en el pasado, la modernidad y la postmodernidad pero sí puede partir del presupuesto de que el historiador, en un principio, construye descripciones o también narraciones de hechos y circunstancias reales verificables a base de documentos (cf. Geppert 1976, 29). Al mismo tiempo, hay que tener en cuenta que esos mismos documentos son representaciones lingüísticas que, debido a los inevitables procedimientos de selección y limitación que el historiador realiza según su propio interés epistemológico, solamente dan un testimonio fragmentario de la realidad.

Los hechos de la ficción, en cambio, no están cimentados en la realidad. Ese aspecto es irrelevante y hoy en día ni siquiera rige la prescripción clásica de la verosimilitud. Según el modelo de Roman Jakobson, la función poética de la lengua predomina en la ficción (cf. Jakobson 1979, 88ss.). Para Käte Hamburger la ficción es autosuficiente (cf. Hamburger 1973, 33-46).

Entre el discurso historiográfico y el discurso ficcional existen, sin embargo, interferencias. Aparte de la prosa, la narratividad es un rasgo común a la historiografía y a la novela: el historiador alemán Jörn Rüsen constata, por ejemplo, que toda historiografía es narrativa y que la ciencia histórica, con el criterio de la narratividad, se redescubre como mera literatura<sup>2</sup>. Otros historiadores rechazan el uso de formas narrativas en la historiografía; Hans-Ulrich Wehler, por ejemplo, prefiere acudir a teorías de las ciencias adyacentes

---

1 La traducción del título es de la autora (Título original: *Tropics of Discourse*). Compárese también White 1990 y 1994.

2 Véase Rüsen 1979, 311: "Narrativ ist jede Geschichtsschreibung; die Geschichtswissenschaft hat mit dem Narrativitätskriterium sich lediglich als literarische Veranstaltung wiederentdeckt [...]."

para sintetizar procesos y estructuras de largo plazo como, por ejemplo, la historia de la industrialización, y censura la narración como inadecuada para el tratamiento de esos temas<sup>3</sup>. Para Peter Szondi solamente el discurso descriptivo permitiría la articulación de una "nueva historia" que se correspondería con la experiencia actual de la historia como un proceso anónimo, consecuencia de circunstancias particulares y del cambio de sistemas (cf. Szondi 1973, 540s.).

Por otra parte, la novela moderna ha abandonado la perspectiva única del narrador omnisciente para adoptar la polifonía, el *collage* y otras técnicas discursivas, llegando a veces a la disolución de toda estructura narrativa. Paralelamente, el elemento fáctico ha cobrado mayor importancia como, por ejemplo, en la novela testimonial, pero también narradores de ficciones como Jorge Luis Borges, Hermann Broch, Robert Musil y muchos otros novelistas modernos trabajaban sobre la base de extensas documentaciones e incluían discursos científicos en sus novelas. Es decir, que se observa tanto la presencia de estructuras narrativas en el discurso historiográfico como la presencia de estructuras no narrativas en el discurso ficcional.

Es sobre todo en la novela histórica donde la interferencia de los discursos historiográfico y ficcional aparece especialmente marcada. El rasgo común más evidente es el del tema histórico. Todavía durante el siglo XVIII, en la Ilustración, la incorporación de temas históricos en la literatura alemana era objeto de discusiones; sólo con el triunfo de las novelas históricas de Walter Scott el género logró imponerse también en Alemania. Viktor von Scheffel declaraba en el prólogo de su novela *Ekkehard* que la novela histórica no solamente era hermana de la historia, sino que era también un complemento necesario de aquella literatura de eruditos para eruditos que la mayoría de la nación no tomaba en cuenta (cf. von Scheffel 1855, IIs.).

La monografía de Georg Lukács (1955) sobre la novela histórica europea sigue siendo todavía punto de referencia en estudios recientes<sup>4</sup>. Pero los debates sobre la definición de la novela histórica y sus funciones han continuado también después de Lukács. Baste recordar aquí la definición de Hugo Aust según la cual

---

3 Véase Wehler 1979, 58: "Vorausdenkende Unternehmer, rauchende Schloten, schweißglänzende Arbeiterrücken -derartige Bilder erfassen nicht den Wechsel von Leitsektoren, die Bedeutung von Nettoinvestitionsraten, die Entstehung von Klassenstrukturen, die Härte von Konfliktlagen, die Folgen von Interessenhomogenität." ("Empresarios previsores, chimeneas humeantes, obreros sudorosos -semejantes imágenes no contemplan el cambio de sectores dirigentes, la importancia de las cuotas de inversión neta, el surgimiento de estructuras de clases, las exigencias impuestas por situaciones conflictivas, las consecuencias de la homogeneidad de intereses." La traducción es de la autora).

4 Por ejemplo, Aust (1994), Lämmert (1990), Larios (1997), Pineda Botero (1997), Menton (1993), Rodríguez Monegal (1984), Souza (1988).

la novela histórica hace revivir, mediante la ficción, y con diversos fines, acontecimientos del pasado<sup>5</sup>.

Esta definición abarca muy diferentes tipos de novelas históricas<sup>6</sup>. Seymour Menton ha propuesto una tipología de la novela histórica latinoamericana basándose en la definición de Enrique Anderson Imbert, de parecida amplitud y simplificación, según la cual son novelas históricas aquellas cuyo argumento transcurre en un tiempo que es anterior al del autor (cf. Menton 1993, 16).

### La "otra" novela histórica de Geppert

En su monografía de 1994, Hugo Aust alaba el estudio de Hans Vilmar Geppert (1976) sobre la "otra" novela histórica porque resumiría concisamente los conocimientos reunidos hasta entonces y formularía una lectura completamente nueva del género estimulando así nuevas investigaciones (cf. Aust 1994, 44). Geppert resume la "communis opinio" de la crítica literaria: según el postulado de Lukács, muchas novelas históricas revivifican poéticamente el pasado, demuestran la persistencia de factores humanos universales a través de la variedad de acontecimientos históricos, e instrumentalizan la imagen del pasado como espejo del presente (cf. Geppert 1976, 1-3). Estas características implican muchas veces un amalgamamiento de ficción e historia que el autor de la novela histórica "usual" se propone como meta. Ya en los debates de las primeras décadas del siglo XIX en torno al género de la novela histórica en Alemania se reclamaba la fusión total de ficción e historia.

Geppert parte de las aproximaciones teóricas de Roman Ingarden, Roland Barthes y Roman Jakobson así como de la no-identidad de los dos discursos categorialmente diferentes que constituyen la novela histórica, es decir, el "hiato entre ficción e historia" (Geppert 1976, 1-3)<sup>7</sup>. Mientras que la novela histórica "usual" trata de encubrir en lo posible esta diferencia, en la "otra" novela histórica, según Geppert, el hiato se acentúa, el discurso histórico aparece contrastado. Esta tipología no tiene una base cronológica: para Geppert, tanto *Waverley* de Scott (1814) como *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* de Brecht (1949) son "otras" novelas históricas. A ésta le adjudica una calidad estética mayor porque el encubrimiento del hiato entre la historia y la ficción implica con frecuencia una simplificación que puede llegar a la trivialidad y porque, al contrario, la explicitación de la cesura facilita el acceso a una serie de formas epistemológicas relativamente autónomas y características de este tipo de

---

5 Aust 1994, 2. Esta definición recuerda el postulado de Lukács según el cual la época del protagonista debe ser acercada al lector.

6 Véase Aust 1994, 32-34 (2.2. *Formen des historischen Romans*).

7 En lo que sigue utilizo la terminología de Geppert.

literatura (cf. Geppert 1976, 1). Es decir, esa explicitación –la "acentuación del hiato entre ficción e historia" en la terminología de Geppert<sup>8</sup>– no es una finalidad en sí misma sino que tiene diferentes funciones poetológicas, epistemológicas y hermenéuticas a las que responden, como se verá más adelante, ciertas características postuladas por Menton para la nueva novela histórica latinoamericana. Un capítulo del trabajo de Geppert<sup>9</sup> se refiere a las formas hermenéuticas de la "otra" novela histórica en su tendencia hacia una conciencia utópica. En este sentido trataré de aplicar la idea central de Geppert a algunas de las nuevas novelas históricas latinoamericanas.

### **La acentuación del hiato a nivel del narrador:**

#### **Gabriel García Márquez: *El general en su laberinto***

Seymour Menton incluye esta novela, por no ser demasiado experimental (cf. Menton 1993, 14), en su lista de novelas históricas "no tan nuevas" –en la cual figuran títulos que en su mayoría son, desde el punto de vista literario, menos significativos–, y subraya al mismo tiempo sus cualidades. Mientras que Menton admite que esta categorización es discutible (cf. ibíd., 4), la novela de García Márquez responde a la tipología de Geppert, sobre todo debido a las estrategias narrativas.

En la novela histórica "usual", un narrador autónomo, a veces omnisciente, relata su historia en el doble sentido de esta palabra, desde una posición distanciada que le permite abarcar en su totalidad la fábula de su protagonista determinada o guiada por la historia. Practica una narración coherente, ordenadora y sabia (cf. Lämmert 1973, 511), está en posesión de la verdad histórica y la vivifica de una manera tan plástica, que anula la distancia del lector respecto de los acontecimientos relatados.

*El general en su laberinto* –como la novela histórica "usual"– también está narrada por un narrador omnisciente que sumerge al lector en la atmósfera del último viaje del Libertador por el río Magdalena. Al mismo tiempo, sin embargo, el narrador interviene con comentarios puramente historiográficos que desvían al lector del mundo ficcional y lo inducen a prestar más atención a las *res gestae*.

A raíz de la noticia del asesinato de Sucre el general reacciona arrebatadamente:

[...] enloquecido por una de sus cóleras bíblicas. "¡La pinga!", gritó. Aún resonaban en la casa los ecos del estrépito, cuando ya él había recobrado el

---

8 En lo que sigue utilizo la terminología de Geppert.

9 "Diskontinuität, Utopie, Skepsis" (discontinuidad, utopía, escepticismo; 267-279).

dominio. Se derrumbó en la silla, rugiendo: "Fue Obando". Y repitió muchas veces: "Fue Obando, asesino a sueldo de los españoles." (García Márquez 1989, 192)

Mientras que el lector se deja tal vez arrastrar por la furia y emoción de Bolívar ante la muerte de uno de los últimos jefes leales del ejército, el narrador autorial articula una presentación historiográfica meticulosa de Obando:

Se refería al general José María Obando, jefe de Pasto, en la frontera sur de la Nueva Granada, quien de aquel modo privaba al general de su único sucesor posible, y aseguraba para sí mismo la presidencia de la república descuartizada para entregársela a Santander (ibíd., 192),

alejando así al lector de la ficción y desplazándolo al nivel de la historicidad y el realismo político.

Otro ejemplo:

"El pobre general es un caso acabado", dijo [un fictivo cronista de la época]. En el fondo, ésa era la certidumbre de cuantos lo vieron en su último viaje, y *tal vez fue por eso que nadie dejó un testimonio escrito. Incluso, para algunos de sus acompañantes, el general no pasaría a la historia* (ibíd., 132; la cursiva es de la autora).

Por un lado, el narrador tematiza aquí la falta –real– de fuentes sobre el último viaje del Libertador, evocando así la historiografía e interrumpiendo la ficción por medio del discurso historiográfico. Por otro lado, el autor instrumentaliza al narrador para denunciar implícitamente la historiografía oficial que prefiere enaltecer a próceres impecables y heroicos en vez de tratar "casos acabados". Otra vez el lector abandona la ficción, debido a la cesura entre ficción e historiografía, que funciona esta vez como crítica del discurso historiográfico tradicional en América Latina<sup>10</sup>.

Después de relatar brevemente el golpe de Estado de Urdaneta, el narrador autorial comenta:

---

<sup>10</sup> Sin embargo, desde los años setenta se observa algo así como una revolución discursiva en la historiografía latinoamericana.

Era el primer golpe de estado en la república de Colombia, y *la primera de las cuarenta y nueve guerras civiles que habíamos de sufrir en lo que faltaba del siglo* (ibíd., 203; la cursiva es de la autora).

A través de la determinación personal del verbo modal, el autor mismo se incorpora al nivel de los acontecimientos en una "comunidad de anticipación" entre autor y personaje (Geppert 1976, 260). Mediante esta prolepsis el narrador remite al lector no sólo a las diferentes guerras civiles del siglo pasado, sino también connotativamente a la realidad latinoamericana de la violencia en este siglo. La figura del Libertador que la historiografía había contribuido a mitificar se ve relativizada; el hiato adquiere una función desmitificadora secundando al autor en su intención de bajar al héroe del pedestal. La idealización del Libertador y Héroe de la Patria que tan estupendamente se dejaba instrumentalizar para la construcción de una conciencia nacional estabilizadora y que asimismo conjuraba metafóricamente la utopía de una nación colombiana se lleva aquí al absurdo.

Otro ejemplo: el 22 de mayo el barco hace escala en Zambrano y la familia Campillo invita al Libertador y a sus oficiales a una comida en su "distinguida casa" a la que asiste también un francés que se aloja temporalmente en casa de los Campillo. Bolívar aprovecha su conversación con el francés para denunciar las relaciones de Europa con las nuevas repúblicas; el autor, en cambio, aprovecha la conversación para condenar la actual política hegemónica de Europa frente a América Latina:

Los europeos piensan que sólo lo que inventa Europa es bueno para el universo mundo, y que todo lo que sea distinto es execrable (García Márquez 1989, 130).

A continuación, Bolívar recuerda los sucesos ocurridos durante la "guerra a muerte" y sus crueles decisiones de aquel entonces:

Durante la guerra a muerte yo mismo di la orden de ejecutar a ochocientos prisioneros españoles en un solo día [...]. Hoy, en circunstancias iguales, no me templaría la voz para volver a darla y *los europeos no tendrían autoridad moral para reprochármelo, pues si una historia está anegada de sangre, de indignidades, de injusticias, ésa es la historia de Europa* (ibíd., 130; la cursiva es de la autora).

Acto seguido enumera algunas atrocidades de la historia europea como la Noche de San Bartolomé, el Sacco di Roma, personalidades como Iván El Terrible etc. y concluye:

[...] así que no nos hagan más el favor de decirnos lo que debemos hacer [...]. No traten de enseñarnos cómo debemos ser, no traten de que seamos iguales a ustedes, no pretendan que hagamos bien en veinte años lo que ustedes han hecho tan mal en dos mil.

Cruzó los cubiertos sobre el plato, y por primera vez fijó en el francés sus ojos en llamas: "¡Por favor, carajos, déjennos hacer tranquilos nuestra Edad Media!" (ibíd., 132).

Bolívar se dirige al francés como individuo, el narrador, sin embargo, le hace emplear la tercera persona del plural; dentro de la ficción, Bolívar ve en su interlocutor metonímicamente al representante de todos los franceses o de la política contemporánea de la Francia oficial. Pero es evidente que, al mismo tiempo, el autor se dirige a sus numerosos lectores europeos, denunciando, también metonímicamente, la política actual predominante en Europa con respecto a América Latina. Por otro lado, fortalece la conciencia de los lectores latinoamericanos en cuanto a su propio valor. En otras palabras, desde el principio de esta conversación ficticia, el lector se va alejando de la ficción y orientándose hacia las *res factae* de su presente. El narrador le cede el paso al autor. El hiato entre ficción e historia sirve para criticar la dimensión actual del eurocentrismo y evocar implícitamente la idea utópica de la igualdad de América Latina y Europa, del acercamiento entre el centro y la periferia.

### **El hiato del *split addresser*:**

**Andrés Rivera:** *La revolución es un sueño eterno*;

**Fernando del Paso:** *Noticias del Imperio*

En muchas nuevas novelas históricas se da el fenómeno del *split addresser*. Ni el narrador omnisciente, ni el narrador personal, ni el narrador en primera persona construyen el mundo amalgamado de historia y ficción como "mediador, centro de orientación y valoración de la representación", sino que esta función es asumida por otros personajes. Con semejantes procedimientos, el hiato entre historia y ficción se acentúa porque el lector se ve obligado a una permanente atención que le impide sumergirse en las historias y en su historia (cf. ibíd., 133ss.). Este procedimiento permite distinguir distintos tipos de novelas históricas, dos de ellos esbozados a continuación:



1) En primer lugar, quiero tratar la narración en la que un narrador desdoblado o incierto cuestiona la historia, también la propia historia, relativizando los hechos, circunstancias o acontecimientos, creando su propia polifonía o bien jugando con alternativas. Es el caso de *La revolución es un sueño eterno* de Andrés Rivera (1987). El texto se compone de dos "cuadernos" que Juan José Castelli, ex prócer de la Independencia, redacta con sus recuerdos mientras que se va muriendo de un cáncer facial que le ha afectado la lengua. Un "apéndice", una supuesta nota editorial, contiene detalles biográficos de algunos de los amigos de Castelli y cita una nota dirigida a Trotski.

La utopía revolucionaria y su imposibilidad ya están insinuadas en el título pero también aparecen repetidas veces en el texto y constituyen hacia la mitad del primer cuaderno un capítulo completo:

¿Qué nos faltó para que la utopía venciera a la realidad? ¿Qué derrotó a la utopía? ¿Por qué, con la suficiencia pedante de los conversos, muchos de los que estuvieron de nuestro lado, en los días de mayo, traicionan la utopía? ¿Escribo de causas o escribo de efectos? ¿Escribo de efectos y no describo las causas? ¿Escribo de causas y no describo los efectos?

Escribo la historia de una carencia, no la carencia de una historia (Rivera 1987, 57).

A punto de morir, Castelli escribe sus reflexiones en un cuarto sin ventanas, en un espacio hermético, separado del mundo exterior, una isla, el lugar clásico de la utopía. Reflexiona sobre las utopías de su vida y escribe esperando la muerte. Escribe y se niega a hablar, aun cuando todavía está en condiciones de hacerlo (cf. *ibíd.*, 40ss.) El mutismo que sólo puede ser superado escribiendo vincula simbólicamente la situación de Castelli con la del autor y muchos de sus colegas durante los años del "Proceso".

Escribo: un tumor me pudre la lengua. Y el tumor que la pudre me asesina con la perversa lentitud de un verdugo de pesadilla. ¿Yo escribí eso, aquí, en Buenos Aires, mientras oía llegar la lluvia, el invierno, la noche? Escribí: mi lengua se pudre. ¿Yo escribí eso, hoy, un día de junio, mientras oía llegar la lluvia, el invierno, la noche? (*ibíd.*, 16)

Esta autorreflexión y metadiscursividad casi penetrante son unos de los aspectos que más acentúan el hiato.

Repetidas veces se cuestiona la identidad del que escribe el texto, por ejemplo, "¿Quién escribe las preguntas que escribe esta mano?" (*ibíd.*, 99). El narrador



en primera persona se cuestiona tanto a sí mismo como al narrador en tercera persona. La clásica metáfora del mundo como teatro y del hombre como actor alude a la función representativa del texto:

¿Soy un actor que escribe que se ríe de él y de las vidas que vivió: que se ríe de la historia –un escenario tan irreal como el que él, ahora, ocupa [...]? (ibíd., 26)

Y en el escenario cuya luz se extingue, el actor escribe: la revolución es un sueño eterno (ibíd., 49).

Algunas sentencias fragmentariamente historiográficas remiten a una inquebrantable certidumbre, a una utopía realizable en abierto contraste con el discurso arriba esbozado y revelan así su propia falsedad e hipocresía:

El representante de la Primera Junta en el ejército que marchó hacia el Norte, para liberar a los pueblos y enarbolar, por donde fuese, la bandera de la igualdad, no alcanzó a ver las pulseras en los tobillos de Irene Orellano Stark [...] (ibíd., 79).

Esa retórica vacía, la vanidad de la revolución, se la señala a Castelli, al "orador de la Revolución" y al "representante de la Primera Junta en el ejército que marchó hacia el Norte" el negro Segundo Reyes que combatió a su lado:

Dijo que recordaba al doctor Juan José Castelli, en el ejército del Alto Perú, jurándole que un hombre libre es igual a otro hombre libre, y que donde fuesen las armas de la libertad darían tierra, pan, trabajo y escuelas a blancos, negros e indios (ibíd., 105)

El lector actualiza este juramento y lo identifica de inmediato como una utopía que sigue sin cumplirse. Segundo Reyes que había perdido una pierna durante los combates y regresado del ejército libertador como capitán se veía como un idiota en la miseria, que había creído en las palabras de un mesías y cuyo ideal de libertad, igualdad y fraternidad había sido destruido.

*La revolución es un sueño eterno* no solamente es una novela de las "otras" histórica según Geppert sino que responde también a una serie de criterios de la nueva novela histórica según Menton –piénsese en la metaficción, las distorsiones, las parodias etc.– de manera que no se entiende por qué es para Menton una de las "Not-So-New-Historical-Novels".

2) Otra forma de *split addresser* es la de la polifonía como en *Noticias del Imperio*, de Fernando del Paso (1994). Cuando fue publicada, muchos historiadores mexicanos elogiaron esta novela basada en profundos análisis de las fuentes historiográficas y que presumía de ser en muchos párrafos pura historiografía; se insistió, sobre todo, en que nunca antes se había esbozado una imagen tan "verdadera" de Benito Juárez. ¿Qué conclusión puede sacarse de estos elogios? ¿Que el discurso historiográfico en del Paso venció a los "fueros desafortunados de la novela" evocados por García Márquez en *El general en su laberinto* (García Márquez 1989, 272), o que ganó en verdad, gracias a la ficción?

El comienzo de la novela excluye la primera de las alternativas: una narradora en primera persona, la ex emperatriz Carlota, mentalmente enajenada, de ningún modo puede asumir la autoridad del discurso historiográfico. Carlota habla en dos direcciones: se dirige a un público anónimo, al que presenta su filiación dinástica y las funciones resultantes (cf. del Paso, 9s.); y se dirige al mismo tiempo a Maximiliano, su "querido Max" (cf. *ibíd.*, 11), a quien colma, monológicamente, de reflexiones, recuerdos, preguntas y fantasías. El autor antepone a este monólogo un epitafio con una metáfora atribuida a Malebranche: "La imaginación, la loca de la casa" (*ibíd.*, 9) y termina su primer capítulo con la respuesta de Carlota a la pregunta de quién podrá recordar a las personas y acontecimientos mencionados en su monólogo: "Sólo la historia y yo, Maximiliano, que estamos vivas y locas." (*ibíd.*, 29)

Esta frase, en combinación con el epitafio, construye una relación triangular entre la imaginación, la historia y lo irracional simbolizado por la enajenación mental de Carlota. De este modo, la utopía europea que buscaba garantizar la hegemonía europea en América Latina mediante un monarca europeo en México, aparece situada, ya en el primer capítulo, en el campo de lo irracional y de la locura.

En este discurso se van intercalando otras secuencias muy diferentes, miméticas, diegéticas, monológicas y dialógicas; la perspectiva narrativa cambia continuamente. La novela está caracterizada por estos deslizamientos y por los diferentes tipos de texto incluidos.

Así, la polifonía en *Noticias del Imperio* se ve acentuada por el intercambio epistolar - "De la correspondencia -incompleta- entre dos hermanos" (*ibíd.*, 131-144; 297-313; 536-551)- entre un oficial del ejército francés en México, Jean Pierre, y su hermano en París, Alphonse. El autor utiliza esta correspondencia para cuestionar la imagen tradicional de Europa como un continente de cultura y civilización, tanto por parte de los mismos europeos como de los

latinoamericanos (cf. *ibíd.*, 299ss.), al igual que lo hace Gabriel García Márquez. Alphonse describe la situación actual en París:

París está infestado de sus inmundos animales [las ratas].

[...] hay más de treinta mil prostitutas en París, y zonas de la ciudad donde ni siquiera la policía se atreve a entrar.

[...] cuatro quintas partes de los habitantes de esta maravillosa ciudad viven en la miseria, para no hablar de los borrachos que te encuentras tirados en las calles [...] y de los niños que son rentados por sus padres a los mendigos [...] (*ibíd.*, 300).

Normalmente, los latinoamericanos no asocian todas estas características con esa capital espiritual que es París; los europeos, en cambio, las conectan enseguida con los supuestos rasgos de las grandes ciudades en América Latina. Se enumeran las "crueldades" cometidas en el transcurso de la historia europea y no faltan aquí los sucesos mencionados ya por García Márquez, el Sacco di Roma y la Noche de San Bartolomé (cf. *ibíd.*, 390s.). En resumidas cuentas, se pone en duda la dicotomía "civilización" y "barbarie":

[...] no creo que exista un pueblo, o una raza, que tengan el dudoso privilegio de ser dueños del monopolio de la barbarie (*ibíd.*, 305).

Entre los abundantes tipos de textos encontramos también un corrido intercalado en los recuerdos de uno de los soldados del comando de ejecución (cf. *ibíd.*, 783-796), reglamentos ceremoniales (cf. *ibíd.*, 495-522; 884-898), una confesión (cf. *ibíd.*, 521-536) etc. El resultado es un conglomerado multidiscursivo, polifónico de textos aparentemente dispares, unidos por la historia de los acontecimientos en México entre 1861 y 1867, pero no solamente por ella: en la novela abundan datos de la historia universal articulados en los diversos textos intercalados, es decir, que tanto las secuencias historiográficas como las claramente ficcionales, por ejemplo, el monólogo de Carlota, están sobrecargadas de detalles históricos<sup>11</sup>. La frecuente alternancia de discursos y tipos de texto, junto con la señalada abundancia de datos históricos, en lugar de sumergir al lector en el pasado (cf. Lukács 1955, 49), lo mantienen local y temporalmente distanciado de los acontecimientos. Este distanciamiento concierne tanto al lector europeo en su mirada hacia México (y Europa) como al lector latinoamericano en su imagen de

---

<sup>11</sup> Esto ha llevado al autor de una reseña en el periódico alemán *Süddeutsche Zeitung* a criticar la escasa fusión de la historia en la narración épica -precisamente lo que, según Geppert, caracteriza a la "otra" novela histórica (cf. Schmitt 1996).

Europa (y de México) presentadas ambas con sus defectos pero también con sus extravagancias exóticas<sup>12</sup>. El "discurso de la descolonización espiritual del continente" (Rössner 1991, 227) hace que el lector reflexione continuamente sobre las relaciones entre América Latina y Europa, tanto las pasadas como las presentes, y sobre los cambios deseables que, sin embargo, siguen pareciendo utópicos. La novela se propone, a este nivel, como una hermenéutica de la conciencia utópica (cf. Geppert 1976, 267). Otra vez el hiato tiene la función de profundizar –si no de activar– la conciencia del lector<sup>13</sup>.

### **La acentuación del hiato a nivel de la estructura textual:**

#### **Reinaldo Arenas: *El mundo alucinante***

Autorreflexión, hipérboles, distorsiones, parodia etc., rasgos típicos de la nueva novela latinoamericana y también de la nueva novela histórica, proliferan en *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas (1982). El fenómeno del *split addresser* observado en las novelas de Rivera y del Paso, aparece también aquí. En *El mundo alucinante* es, más allá de los rasgos mencionados, la estructura misma del texto la que acentúa el hiato entre historia y ficción.

El subtítulo califica a *El mundo alucinante* como "una novela de aventuras", pero en la breve sinopsis que abre el texto se lee:

Esta es la vida de Fray Servando de Mier, tal como fue, tal como pudo haber sido, tal como a mí me hubiese gustado que hubiera sido. Más que una novela histórica o biográfica pretende ser, simplemente, una novela (Arenas 1982, 11).

El lector, que espera una novela de aventuras, tiene que corregir su expectativa: la novela gira en torno a una personalidad histórica. Pero la voz narrativa que asegura ahora que se trata de "la vida de Fray Servando de Mier, tal como fue"<sup>14</sup>, relativiza de inmediato esa afirmación y termina excluyendo las categorías "novela histórica" o "novela biográfica", para anunciar simplemente una novela. Este juego con las especificaciones del género crea en el lector un estado de inseguridad y de duda, aún antes del comienzo de la "novela".

---

12 Véase el aspecto de la imagen de Europa en Rössner 1991, 223-229.

13 Como consecuencia de este análisis, difiero de la posición de Menton cuando reconoce en *Noticias del Imperio* una "very little or no relationship to the present" (Menton 1993, 25).

14 Véase a este respecto, por ejemplo, Leopold von Ranke quien decía que su obra historiográfica sólo quería narrar la historia *tal como fue* (1874, VII; la cursiva es de la autora).

En la introducción, gráficamente acentuada en cursiva y titulada "Fray Servando, víctima infatigable", el autor-narrador confiesa sus propias dudas acerca de la historiografía:

Por eso siempre he desconfiado de lo "histórico", de ese dato "minucioso y preciso". Porque ¿qué cosa es en fin la Historia? ¿Una fila de cartapacios ordenados más o menos cronológicamente? [...] Creo que lo infinito no es lo lineal ni lo evidente, pues ver la realidad como un desfile o una fotografía es ver, en verdad, algo muy lejos de la realidad. Por eso, el llamado realismo me parece que es precisamente lo contrario de la realidad. Ya que al tratar de someter dicha realidad, de encasillarla, de verla desde un solo punto ("el realista") deja lógicamente de percibirse la realidad completa (ibíd., 15s.).

Aquí se enuncia un programa de trabajo ex negativo: Arenas no conjura, como tantos otros autores de novelas históricas, la verdad de textos y fuentes historiográficas que ha consultado. También él los ha estudiado, como aclara en su carta fingida a Servando (ibíd., 9s.), pero en esos textos el protagonista de su novela aparece "con la distancia y el rasgo deshumanizado que suponen las erudiciones adquiridas en los textos de historia" (ibíd., 19). Desde el principio pone de manifiesto que su "verdad" es distinta a la verdad unívoca de la Historia<sup>15</sup>: "[...] la realidad es múltiple. Por eso en esta novela he realizado eso de dar diversas versiones de una misma realidad."<sup>16</sup>

A continuación de estos paratextos, la ficción biográfica aparece fragmentada, interrumpida, impregnada de citas en cursiva (cf. ibíd., 65, 114, 155, 188, 197, 204) de la autobiografía, la *Apología*, de Fray Servando Teresa de Mier y de otras de sus obras (cf. ibíd., 249, 276). En la *Apología* misma –fuente reconocida por la historiografía– abundan las exageraciones y distorsiones: ella misma acentúa el hiato entre ficción e historia. Aparecen también citas de obras historiográficas (Germán Arciniegas en ibíd., 174), y de ficción (Cervantes en ibíd., 241; Heredia en ibíd., 289ss. y otros). Es decir, la novela se contrasta, completa o amplía con fragmentos de textos ficcionales y no ficcionales y con otros textos alógrafos que no siempre se citan e identifican con exactitud. La abundancia de explícitas referencias intertextuales impide que el lector se sumerja

---

15 En una entrevista Arenas confiesa su deuda con Jorge Luis Borges; véase Barquet en Ette 1992, 66. — Borges tematiza la verdad de la historia en su cuento "Tema del traidor y del héroe" donde la ejecución del presidente que posiblemente hubiera desencadenado la rebelión del pueblo es puesta en escena apelando a momentos de *Macbeth* y *Julio César* de Shakespeare. Al final los detalles de la ficción convertidos en realidad se inscriben en los textos historiográficos.

16 Arenas en Morley/Santí 1983.

en el universo de la ficción<sup>17</sup> y lo lleva a reflexionar sobre la función de los discursos ficcionales y no ficcionales estimulando su actividad, pues al fin y al cabo es él quien –como dice Arenas– "en definitiva [...] construye la novela contemporánea" (Barquet 1992, 65).

Pero si bien el lector construye con su libertad "posmoderna" la novela que lee, el texto mismo le propone una dirección deseada. Bajo este aspecto es interesante analizar la carta ficticia del autor a Fray Servando que precede al texto de la novela: cuando Arenas ve al protagonista de su novela como un "revolucionario que lucha por una revolución, que participa en ella y que después, al convertirse ésta en un sistema dogmático, tiene que salir huyendo de allí y además es perseguido"<sup>18</sup> y cuando constata en la carta mencionada: "Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona" (ibíd., 19), el texto propone una analogía entre la historia del autor y la de Servando. El hiato a nivel de la estructura del texto y a nivel de la estrategia narrativa da lugar a la alegorización que alude a la situación de la Cuba posrevolucionaria<sup>19</sup>.

#### **Acentuación del hiato a nivel de contenido:**

##### **"ficciones sociales" en Ricardo Piglia: *Respiración artificial***

Seymour Menton afirma que *Respiración artificial* de Ricardo Piglia es, entre las nuevas novelas históricas, una de las más inusuales, y admite que buena parte de los diálogos y de la correspondencia que aparecen en la novela están ubicados en el presente, en los años setenta de este siglo, lo cual contradice su definición de la novela histórica (cf. Menton 1993, 125). Sin embargo, Menton la incluye en su lista de "nuevas novelas históricas" porque *Respiración artificial* no procura recrear la circunstancia histórica (ibíd.). Efectivamente, el lector no corre el riesgo de sumergirse en los tiempos –espacios referidos; se lo impide sobre todo la enigmática organización laberíntica de las diversas historias que conforman la novela y que ponen en juego la lucidez del lector al excluir todo efecto ilusionista<sup>20</sup>. Leo como metáfora del texto laberíntico de la novela la siguiente

---

17 Para las referencias intertextuales menos explícitas, especialmente aquéllas que evocan a la obra de Alejo Carpentier, *El siglo de las luces*, véase Pagni 1992.

18 Rita Virginia Molinero. 1982. Entrevista con Reinaldo Arenas. Donde no hay furia y desgarrar no hay literatura. En: *Quimera. Revista de literatura* (Barcelona) 19-23; esp. p. 20. Cita según Pagni 1992, 148.

19 Esto se confirma también en muchos lugares del texto, como, por ejemplo en Arenas 1982, 206: "Y si pretendes rectificar los errores no eres más que un traidor, y si pretendes modificar las bestialidades no eres más que un cínico revisionista [...]".

20 Menton interpreta el procedimiento laberíntico como estrategia "tendiente a desorientar a los censores" (1993, 135). Piglia sostiene, por el contrario: "[...] no acomodo mis textos a las posibilidades de admisión que me permite la censura" (Kohut/Pagni 1989, 291).

descripción de los movimientos de Luciano Ossorio en su silla de ruedas en el cuarto vacío y de su trabajo con las palabras:

Y así voy a seguir, moviéndome de un lado a otro, a veces en círculos, a veces en línea recta, de una pared a otra, trabajando, sin embargo, con las palabras para disipar la bruma que no deja entrever con claridad esa construcción que se levanta a lo lejos, en la otra orilla, sobre las rocas del porvenir (Piglia 1988, 79).

Asimismo acentúan el hiato entre ficción e historia la densa red de referencias intertextuales y el distanciamiento respecto de la ficción en los excursos de historia y crítica de la literatura. Esta estrategia conduce a una lectura que pone de relieve las referencias intertextuales, como la que propone Spiller (1991). Para Menton, *Respiración artificial* es en este sentido "[...] the Borgesian novel that Borges never wrote" (Menton 1993, 126).

La extrema densidad del texto impide un análisis más detallado en el marco de este breve estudio, en el que solamente se trata de señalar, bajo el aspecto de la diferencia categorial entre ficción e historia, un aspecto característico al que *Respiración artificial* alude desde su primera frase: "¿Hay una historia? Si hay una historia empieza hace tres años" (ibíd., 13).

En ese momento apareció la primera novela del narrador Renzi escrita a base de las "conjeturas", de las "historias imaginadas", de las "interpretaciones", de los "relatos" de su círculo de amistades y familiares. La publicación de esa novela incitó a Marcelo Maggi, protagonista y tío del "autor", a escribir una serie de cartas a su sobrino que giran en torno a la historia argentina. Los acontecimientos y procesos devienen historia solamente si se escriben o se narran y en la medida en que estos relatos llegan a un receptor. En *Respiración artificial* abundan tales "relatos": la novela de Renzi y de sus reales (o irreales) trasfondos, las cartas que se escriben sobre ellos y una tercera historia, la de Enrique Ossorio, y otras historias más. Casi nada sucede en presencia del narrador, todo se dice, se cuenta, se relata, se escribe, se transmite, se rumorea<sup>21</sup> –está mediatizado por palabras: "[...] pero no se sentía capaz de dedicarse a escribir porque, dijo la mujer, contó Marconi, me dice Tardewski [...]" (ibíd., 203) .

"Ficciones sociales" –así denominó Piglia las historias que circulan diariamente dentro de una sociedad, e imaginó la utopía de un texto basado en tales ficciones (cf. Piglia 1989, 97). Un ejemplo de las largas distancias que

---

21 Véase Marta Morello-Frosch: "[...] las vidas se dan en el decurrir histórico que sólo puede ser articulado en el relato de otros." En Balderston 1987, 66.



recorren esas "ficciones sociales" es la historia del hombre que un día fue amenazado con un cuchillo en el baño de un bar. Un amigo suyo la cuenta a otro amigo, éste se la cuenta a Maggi, quien la relata en una carta a Renzi, y Renzi es el narrador del autor que la transmite al lector. En estos casos tan numerosos, la cesura entre ficción e historia se ve acentuada por la cantidad de emisores de mensajes que alejan al lector de los sucesos.

Exilio y utopía constituyen el *leitmotiv* de *Respiración artificial*, ambos temas aparecen definidos, explicados y puestos en relación en un discurso metafictional: Enrique Ossorio, cuyas reflexiones sobre el carácter de la utopía llegan a Renzi por medio de la carta de Maggi, quiere escribir una novela utópica: "Releo mis papeles del pasado para escribir mi romance del porvenir. Nada entre el pasado y el futuro: este presente (este vacío, esta tierra incógnita) es también la utopía" (ibíd., 97). A ese presente utópico de Ossorio en 1850 corresponde –como en el caso de Castelli– el aislamiento espacial: un cuarto en Nueva York, lejos de la patria cuya utopía el narrador quiere realizar a través de la escritura:

La utopía de un soñador moderno [...]: no situar la utopía en un lugar imaginario, desconocido [...]. Darse en cambio cita con el propio país, en una fecha (1979) que está, sí, en una lejanía fantástica (ibíd., 97).

La "lejanía fantástica" y utópica de Enrique Ossorio es el presente de la dictadura en que vive el profesor Marcelo Maggi, un "desaparecido sin dejar rastros" (ibíd., 16), que quiere escribir en base a los *anales* de Enrique Ossorio, pero no una biografía, sino otra cosa –¿una novela histórica?: "Intento más bien mostrar el movimiento histórico que se encierra en esa vida tan *excéntrica*" (ibíd., 35s.). También la existencia del senador Luciano Ossorio que ejerce el uso de las palabras dictándolas "mientras la muerte navega a mi alrededor" (ibíd., 58s.), no consiste sino en hablar desde el aislamiento. En los documentos de la vida "excéntrica" –es decir, periférica– de Ossorio, Maggi quiere vislumbrar el movimiento histórico, pero en sus esfuerzos por evocar el pasado, sufre la clásica desventura de los historiadores:

[...] haber querido apoderarme de esos documentos para descifrar en ellos la certidumbre de una vida y descubrir que son los documentos los que se han apoderado de mí y me han impuesto sus ritmos y su cronología y su verdad particular (ibíd., 30s.).



En *Respiración artificial* todos escriben, se comunican, cuentan, narran, relatan, tratando de captar la verdad histórica. Esta utopía –descifrar la verdad histórica a partir de los documentos y dominar así la cesura entre ficción e historia– se conjura una y otra vez explícita o alusivamente en la novela y en lugar de llegar a una realidad histórica representada en las palabras, son las palabras las que terminan configurando la realidad porque, según Piglia,

no se trata de ver la presencia de la realidad en la ficción (realismo), sino de ver la presencia de la ficción en la realidad (utopía) [...]. La literatura es una forma privada de la utopía (Piglia 1989, 102).

Como metáfora de esa utopía puede leerse la historia que Tardewski le cuenta a Renzi: la única ventana de una sala de enfermos en el hospital se encuentra cerca de la cama de un paciente que sufre de cáncer y que tiene así el privilegio de poder mirar hacia afuera. Diariamente describe sus interesantes observaciones a los demás enfermos. A la muerte de ese privilegiado, Tardewski consigue que lo trasladen a la cama del difunto y entonces descubre que la ventana da a un muro gris y un pedazo de cielo. Ahora es él quien describe a los otros enfermos la vida animada abajo en la plaza, *sus* verdades, *su* utopía (cf. Piglia 1982, 140)

### **Metaficción en Mario Vargas Llosa: *La historia de Mayta***

La acción organizada en dos hilos argumentales se sitúa a principios de los años sesenta (historia y ficción), por un lado, y en el presente de la narración del autor-narrador (metaficción), por el otro. La novela no responde, pues, a la definición de Anderson Imbert, y probablemente por ese mismo motivo no figura en las listas de Menton. Corresponde, sin embargo, a la definición de la novela histórica propuesta por Aust. El narrador define el texto que quiere escribir: "No una biografía sino una novela. Una historia muy libre, sobre la época, el medio de Mayta y las cosas que pasaron en esos años" (Vargas Llosa 1984, 20).

[...] porque su persona y su historia tienen para mí algo invenciblemente conmovedor, algo que, por encima de sus implicaciones políticas y morales, es como una radiografía de la infelicidad peruana [...] (ibíd., 21).

La justificación del narrador recuerda de lejos al postulado de Lukács según el cual en la novela histórica han de articularse historias individuales que reflejen los problemas vitales de la época de una manera inmediata y al mismo tiempo típica (cf. Lukács 1955, 308).

Para más justificación *Historia de Mayta* puede leerse como una novela sobre la "otra" novela histórica y sus discursos específicos. La semántica ambigua del término *historia* remite a esa dimensión metaficcional<sup>22</sup>.

La metaficción es el constitutivo sobresaliente del texto; uno de los dos hilos argumentales gira en torno a la ficción de escribir una ficción sobre un acontecimiento histórico. En este sentido, el mismo autor observa que *Historia de Mayta* es una novela sobre la ficción (cf. Vargas Llosa 1991, 153).

Vargas Llosa distingue dos tipos de ficción: la ficción ideológica y la ficción literaria. Lo que el autor llama "ficción ideológica" es la utopía de Mayta, el revolucionario trotskista, para quien la revolución aportará un cambio positivo a la deplorable situación en su país:

Cuando los peruanos [...] comprendieran que tenían la fuerza, que sólo les bastaba tomar conciencia de ella y usarla, toda la pirámide de explotación, servidumbre y horror que era el Perú se desfondaría como un techo apollado. Cuando comprendieran que rebelándose comenzaría por fin la humanidad para sus vidas inhumanas, la revolución sería arrolladora (Vargas Llosa 1984, 282s.)

Mayta sueña con un Estado donde los campesinos sean propietarios de sus tierras, los trabajadores dueños de las fábricas y los funcionarios servidores de la sociedad, en el cual las escuelas sean estatales, los bancos y grandes industrias estén expropiados y el analfabetismo abolido, donde el abismo que separa a blancos, mestizos, indios, negros y asiáticos, a costños, serranos y selváticos, a la clase baja, media y alta, disminuya cada día más (cf. *ibíd.*, 269ss.) y donde desaparezcan los prejuicios sociales, morales y sexuales, también los prejuicios contra los homosexuales como él. "¿Hermoso, no, Mayta? Mucho. Pero qué lejos parecía [...]" (*ibíd.*, 271).

Vargas Llosa califica esta utopía de Mayta una "ficción negativa" porque está basada en una teoría supuestamente objetiva y científicamente fundada que no tiene en cuenta su propia ficcionalidad. Mayta la llama "el análisis científico, marxista, trotskista, hecho por el Partido" (*ibíd.*, 304).

Una ficción de este tipo no puede conducir a una transformación de la realidad. En cambio, las ficciones que se reconocen y aceptan como tales, sí pueden llegar a ser parte de la realidad e influir sobre ella; aquí la ficción se transforma en algo real, objetivo y fáctico (cf. Vargas Llosa 1991, 154).

---

22 Por eso Vargas Llosa critica la traducción del título en la edición inglesa *The Real Life of Alejandro Mayta*; véase Vargas Llosa 1991, 143.

El nivel metaficcional es el de la reflexión acerca de la ficción literaria que el narrador quiere construir en torno a la figura de Mayta: "[...] la historia de Mayta es la que quiero conocer e inventar, con la mayor vitalidad posible" (ibíd., 53). Pero quiere "inventar", "mentir" con "conocimiento de causa" (ibíd., 77). Por eso acude a testigos oculares, amigos, compañeros y familiares de Mayta, no para escribir la "verdadera historia de Mayta" sino para "recopilar la mayor cantidad de datos y opiniones sobre él, para luego, añadiendo copiosas dosis de invención a esos materiales, construir algo que será una versión irreconocible de lo sucedido" (ibíd., 93).

El discurso metaficcional tematiza una tercera ficción que Vargas Llosa olvida mencionar en su citado ensayo: la ficción de la historiografía. "Me pregunto si alguna vez se llega a saber la historia con mayúsculas", observa María, una de los testigos interrogados por el narrador, "o si en ella no hay tanto o más invención que en las novelas" (ibíd., 77). Efectivamente, la mayoría de los testimonios recopilados por el narrador para inventar la historia de Mayta resultan ser finalmente ficticios. "Así se escribe la historia, mi amigo" (ibíd., 102), constata uno de los testigos.

Hay, por lo tanto, tres ficciones, la ideológica, la literaria y la historiográfica. Su problematización explícita en el texto, junto con la estructura textual que sobrepone, de manera característica en Vargas Llosa, los diversos niveles temporales y ficcionales acentúan con especial intensidad el hiato entre ficción e historiografía. A esto contribuyen la mención de acontecimientos de actualidad como, por ejemplo, la intervención soviética en Afganistán, o el movimiento de la "Solidaridad" en Polonia (cf. ibíd., 35), y personas reales como Gustavo Gutiérrez (cf. ibíd., 75), Fidel Castro, Che Guevara, Ernesto Cardenal (cf. ibíd., 91) y otros, y también referencias históricas a la Inquisición o al imperio colonial (cf. ibíd., 124) etc. Cuando Mayta y el narrador visitan el Museo de la Inquisición –una secuencia textual en la cual los dos protagonistas se mezclan hasta volverse irreconocibles– descubren en los objetos y documentos expuestos la violencia de la Inquisición y en ésta el inicio del fenómeno de la *violencia*. Cuando abandonan el museo, algunos mendigos tienden sus manos al narrador: "La violencia detrás mío y delante el hambre. Aquí, en estas gradas, resumido mi país. Aquí, tocándose, las dos caras de la historia peruana" (ibíd., 124).

Estas frases contradicen al autor: el tema de su novela no es exclusivamente el de la propia historia de un autor que escribe su ficción (cf. Vargas Llosa 1991, 155); *Historia de Mayta* es también la representación de una realidad pasada y presente, articulada con los recursos de la ficción. Para Vargas Llosa las utopías políticas que no reconocen su propia ficcionalidad (por ejemplo, el marxismo)

son inútiles y el mundo necesita visiones cuyo estatuto ficcional sea evidente y que precisamente por eso encuentren acceso a la realidad.

### **Mario Vargas Llosa: problematización del testigo en *La guerra del fin del mundo***

Angel Rama, para quien esta novela es la *Guerra y Paz* de América Latina, un texto clave de la segunda mitad del siglo y obra maestra, observa que *La guerra del fin del mundo* "sin abandonar la estricta historia de Canudos, la levanta como paradigma sobre el movido panorama de revolución y contrarrevolución que han tejido los años de posguerra en el continente" (Rama 1985, 337). En sus propias palabras, Rama alude aquí a la novela de Vargas Llosa en el sentido de la "otra" novela histórica.

Vargas Llosa pone en duda no solamente la verdad de hechos transmitidos, relatados, mediatizados sino también la de los hechos directamente observados; el carácter sospechoso de éstos últimos aparece simbolizado en la persona del periodista, representación de Euclides da Cunha, el autor del hipotexto en que se basa la novela. Este cronista de las luchas de Canudos es extremadamente miope, pero como sus anteojos se le rompen en mil pedazos, el periodista percibe la realidad circundante como un mundo distorsionado a través de los vidrios trizados, y, finalmente, al perder incluso esos trozos de vidrio, queda prácticamente ciego. Su testimonio de los dramáticos acontecimientos ha de basarse necesariamente en los datos procesados por sus cuatro sentidos restantes y en los relatos de otros testigos. Después de la guerra, visita archivos de prensa y bibliotecas y recopila todos los textos accesibles sobre Canudos; también habla con el periodista que lo reemplazó cuando se creyó que él, el periodista miope, había muerto; más tarde, refiriendo esa conversación al barón de Cañabrava, -concluye:

Lo importante en esas crónicas son los sobreentendidos [...]. No lo que dicen, sino lo que sugieren, lo que queda librado a la imaginación [...]. He conversado con mi sustituto, toda una tarde. No mintió nunca, no se dio cuenta que mentía. Simplemente, no escribió lo que veía sino lo que creía y sentía, lo que creían y sentían quienes lo rodeaban. Así se fue armando esa maraña tan compacta de fábulas y de patrañas que no hay manera de desenredar. ¿Cómo se va a saber, entonces, la historia de Canudos? (Vargas Llosa 1993, 423)

En los testigos oculares no puede confiarse: La "viejecita" relata que unos arcángeles subieron a João Abade -antiguo cangaceiro y defensor del Consejero-

al cielo, y afirma: "Yo los vi" (ibíd., 570). Repetidas veces y con estrategias diferentes, la "idolatría de la historia"<sup>23</sup> es puesta en tela de juicio. Galileo Gall, el frenólogo izquierdista, otro testigo ocular, tampoco es capaz de identificar en los acontecimientos lo que está sucediendo: está convencido de que el Consejero instrumentaliza las prácticas religiosas para ganar a los explotados del Sertão para la revolución y el comunismo. No la miopía ni los anteojos destrozados, sino sus propias utopías políticas le impiden ver la realidad; también ellas se basan –como en el caso de Mayta– en un supuesto científico:

Nosotros sabemos, compañeros, que no existe el azar en la historia, que, por arbitraria que parezca, hay siempre una racionalidad encubierta detrás de la más confusa apariencia [...]. La racionalidad está grabada en la cabeza de todo hombre, aún la del más inculto, y, dadas ciertas circunstancias, puede guiarlo, por entre las nubes dogmáticas que velen sus ojos o los prejuicios que empañen su vocabulario, a actuar en la dirección de la historia (ibíd., 95).

Como en muchas otras ocasiones el texto incita aquí al lector a reflexionar acerca de la imponderabilidad de la verdad histórica. Explícita e implícitamente está en todo momento la problemática de la narración ficcional-imaginativa que al mismo tiempo subraya la ambigüedad del referente, es decir, el hiato entre ficción e historia<sup>24</sup>.

## Conclusiones

En todos los textos analizados, y probablemente en gran parte, si no en todas las nuevas novelas históricas latinoamericanas, las tensiones entre ficción e historiografía, siempre latentes en la novela histórica, no se enmascaran ni se encubren sino que por el contrario se ponen de relieve, se acentúan en el sentido propuesto por Geppert. A nivel del narrador, de la estructura textual y de la estrategia narrativa la acentuación del hiato tiene, entre otras funciones, la de hacer evidentes tres utopías:

---

23 Mario Vargas Llosa: "Albert Camus y la moral de los límites". En: Vargas Llosa 1990, 324.

24 Para la problemática del fanatismo, tema principal de la novela, véase Souza 1988, 69-88; Williams 1986, 121-150; Boldori, Brown, Juzyn-Amestoy, Valdivieso en Hernández de López 1994, 161-202; Menton 1991, 39-63.

- la utopía filosófica de la verdad se tematiza al problematizar el discurso historiográfico (*El mundo alucinante*, *Noticias del Imperio*, *La guerra del fin del mundo*) y relativizar el valor de los testimonios y documentos (*Respiración artificial*, *La revolución es un sueño eterno*);
- la utopía política de la igualación entre centro y periferia se pone de relieve mediante diversas estrategias narrativas (*El general en su laberinto*, *Noticias del Imperio*);
- la utopía social como ficción negativa se expone mediante la metaficción (*Historia de Mayta*).

Extender la conclusiones extraídas del análisis de las siete novelas propuestas al conjunto de nuevas novelas históricas latinoamericanas escritas en los años ochenta y noventa, exigiría una investigación más amplia, para la que el presente trabajo puede servir de orientación. Como observa Geppert (cf. 1976, 37), la decisión de acentuar o no la cesura entre historia y ficción, así como las estrategias puestas en juego al respecto, adquieren nuevo sentido en relación con los efectos que traen aparejados, con la comunicación que instauran y el conocimiento que hacen posible.

## Bibliografía

### Obras analizadas

- Arenas, Reinaldo. 1982. *El mundo alucinante (Una novela de aventuras)*. Caracas: Monte Avila.
- García Márquez, Gabriel. 1989. *El general en su laberinto*. Madrid: Mondadori.
- Paso, Fernando del. 1994. *Noticias del Imperio*. México: Plaza & Janes.
- Piglia, Ricardo. 1980. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Rivera, Andrés. 1987. *La revolución es un sueño eterno*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Vargas Llosa, Mario. 1993 [1981]. *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Seix Barral.
- . 1984. *Historia de Mayta*. Barcelona: Seix Barral.

## Obras consultadas

- Aust, Hugo. 1994. *Der historische Roman*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Balderston, Daniel et al. 1987. *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*. Buenos Aires: Alianza.
- Barquet, Jesús J. 1983. *Del gato Félix al sentimiento trágico de la vida*. Nueva Orleans. En: Ette 1992, 65-74.
- Boldori, Rosa. 1994. *La guerra del fin del mundo: posmodernidad y transtextualidad*. En: Hernández de López 1994, 161-169.
- Brown, James W. 1994. *Mario Vargas Llosa y la guerra del fin de la inocencia*. En: Hernández de López 1994, 171-177.
- Carpentier, Alejo; Emir, Rodríguez Monegal et al. 1984. *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Avila.
- Ette, Ottmar (ed.). 1992. *La escritura de la memoria. Reinaldo Arenas: Textos, estudios y documentación*. Frankfurt/M.: Vervuert.
- Geppert, Hans Vilmar. 1976. *Der "andere" historische Roman. Theorie und Strukturen einer diskontinuierlichen Gattung*. Tübingen: Niemeyer.
- Hamburger, Käte. 1973. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett.
- Hernández de López, Ana María. 1994. *Mario Vargas Llosa: Opera Omnia*. Madrid: Pliegos.
- Jakobson, Roman. 1979. *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1923-1971*. Ed. de Elmar Hohenstein y Tarcisius Schelbert. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Juzyn-Amestoy, Olga. 1994. *La mitificación de la violencia: un estudio del narrador de La guerra del fin del mundo*. En: Hernández de López 1994, 179-188.
- Kocka, Jürgen; Thomas Nipperdey (eds.). 1979. *Theorie und Erzählung in der Geschichte*. München: DTV.
- Kohut, Karl (ed.). 1991. *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt/M.: Vervuert.
- (ed.). 1996. *Literaturas del Río de la Plata hoy. De las utopías al desencanto*. Frankfurt/M.; Madrid: Vervuert.
- (ed.). 1997. *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Frankfurt/M.; Madrid: Vervuert.
- ; Andrea Pagni (eds.). 1989. *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt/M.: Vervuert.

- Koselleck, Reinhart; Wolf-Dieter Stempel (eds.). 1973. *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. München: Fink.
- Lämmert, Eberhard. 1985. Geschichten von der Geschichte. Geschichtsschreibung und Geschichtsdarstellung im Roman. En: *Poetica* 17, 228-254.
- . 1990. "Geschichte ist ein Entwurf": Die neue Glaubwürdigkeit des Erzählens in der Geschichtsschreibung und im Roman. In: *The German Quarterly* 63, 5-18.
- Larios, Marco Aurelio. 1997. *Espejo de los rostros. Modernidad y postmodernidad en el tratamiento de la historia*. En: Kohut 1997, 130-136.
- Lukács, Georg. 1955. *Der historische Roman*. Berlin: Aufbau.
- Menton, Seymour. 1993. *La nueva novela histórica de la América Latina, 1979-1992*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Meyer, Michael. 1973. *Die Entstehung des historischen Romans in Deutschland und seine Stellung zwischen Geschichtsschreibung und Dichtung. Die Polemik um eine "Zwittergattung" (1745-1845)*. München: Tesis doctoral.
- Morley, Mónica; Enrico Mario Santí. 1983. Reinaldo Arenas y su mundo alucinante: Una entrevista. En: *Hispania* 66, 114-118.
- Pagni, Andrea. 1992. Palabra y subversión en "El mundo alucinante". En: Ette 1992, 139-148.
- Piglia, Ricardo. 1989. *Ficción y política en la literatura argentina*. En: Kohut/Pagni 1989, 97-103.
- Pineda Botero, Alvaro. 1997. "Ynggermina". La historia en la primera novela colombiana. En: Kohut 1997, 143-152.
- Rama, Angel. 1985. *La crítica de la cultura en América Latina*. Barcelona: Biblioteca Ayacucho.
- Ranke, Leopold von. 1885. *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494-1514*. Leipzig: Duncker & Humblot.
- Rodríguez Monegal, Emir. 1984. La novela histórica: otra perspectiva. En: Alejo Carpentier, Emir Rodríguez Monegal et. al.: *Historia y ficción en la narrativa hispanoamericana*. Caracas: Monte Avila.
- Rössner, Michael. 1991. Fernando del Paso: realismo loco o lo real maravilloso europeo. En: Kohut 1991, 223-229.
- Rüdiger, Horst (ed.). 1973. *Literatur und Dichtung. Versuch einer Begriffsbestimmung*. Stuttgart et al.: Kohlhammer.



- Rüsen, Jörn. 1979. Wie kann man Geschichte vernünftig  
Verhältnis von Narrativität und Theoriegebrauch  
wissenschaft. En: Kocka/Nipperdey 1979, 300-333.
- Scheffel, Joseph Victor von. 1855. *Ekkehard*. Berlin: Sc  
buchhandlung.
- Schmitt, Hans-Jürgen. 1996. Hinrichtung eines Kaisers. Fernando del Paso  
errichtet ein Maximilian-Monument. En: *Süddeutsche Zeitung* 154, 6.7.1996.
- Souza, Raymond D. 1988. *La Historia en la Novela Hispanoamericana Moderna*.  
Bogotá: Tercer Mundo.
- Spiller, Roland (ed.). 1991. *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt/M.:  
Vervuert.
- Szondi, Peter. 1973. Für eine nicht mehr narrative Historie. In: Koselleck/  
Stempel 1973, 540-542.
- Vargas Llosa, Mario. 1991. *A Writer's Reality*. London: Faber and Faber.
- Wehler, Hans-Ulrich. 1979. Fragen an Fragwürdiges. Eine gedämpfte Replik auf  
Golo Manns "Plädoyer". In: Kocka/Nipperdey 1979, 57-60.
- White, Hayden. 1986. *Auch Klio dichtet oder Die Fiktion des Faktischen*.  
*Studien zur Tropologie des historischen Diskurses*. Stuttgart: Klett-Cotta.
- . 1990. *Die Bedeutung der Form. Erzählstrukturen in der Geschichts-  
schreibung*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch.
- . 1994. *Metahistory. Die historische Einbildungskraft im 19. Jahrhundert in  
Europa*. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch.
- Williams, Raymond L. 1986. *Mario Vargas Llosa*. New York: Ungar.



## **Historias utópicas**

## **El desencantamiento de utopías patriarcales en la escritura histórica de autoras latinoamericanas: Carmen Boullosa, Antonieta Madrid, Alicia Kozameh**

Erna Pfeiffer

La nueva novela histórica de autoras latinoamericanas intenta subvertir el discurso patriarcal hegemónico enfrentándose a sus distorsiones en lo concerniente al papel de la mujer. A través del análisis de tres novelas contemporáneas de autoría femenina quisiera indagar en los distintos enfoques de esa erosión subliminal de los códigos establecidos.

En *Son vacas, somos puercos* (1991), la escritora mexicana Carmen Boullosa emprende la ardua tarea de descifrar y deconstruir la utopía de una sociedad masculina que cree poder prescindir totalmente de la mujer como sujeto autónomo. En un ambiente de fraternidad homoerótica entre los "Hermanos de la Costa" (una cofradía de filibusteros del Mar Caribe en el siglo XVII), por un lado, y de violencia sin límites ejercida por ese grupo contra indígenas y mujeres, por otro, la autora desarrolla un "anti-modelo", una acérrima caricatura de la sociedad falogocéntrica occidental.

En *No es tiempo para rosas rojas* (1975), la autora venezolana Antonieta Madrid desenmascara otro discurso utópico e idealista, el de la guerrilla venezolana de los años sesenta que, en su relación con el "otro sexo" resulta ser, paradójicamente, una réplica de los modelos burgueses y capitalistas. Con un lenguaje irónico y lúdico y en un ambiente *hippie*, la autora logra descifrar y desencantar el atractivo de un idilio neo-patriarcal al mostrar sus efectos en una joven simpatizante de la guerrilla que fracasa a causa de esas contradicciones inherentes.

En *Pasos bajo el agua* (1987), la novelista argentina Alicia Kozameh describe los mecanismos de opresión y humillación de una prisión para mujeres durante la dictadura militar del "Proceso". Basándose en elementos autobiográficos, la autora consigue esbozar, de manera sutil y con medios literarios insólitos, las estrategias de supervivencia y solidaridad entre las presas del "Sótano" y "Villa Devoto" y su enfrentamiento al mundo exterior después de su liberación.

He mencionado los tres textos, no por el orden de su publicación, sino por el orden cronológico de la época que trata cada uno de ellos; abramos, pues, el panorama con el siglo XVII y los piratas.

## 1. *Son vacas, somos puercos*

Ya desde el título queda claro que la autora no vacilará en llamar a las cosas/los tipos de hombres por su nombre: son vacas los sedentarios súbditos del rey y los funcionarios de los poderosos, los que viven bajo el mandato de las leyes (económicas, políticas, sociales) y que no muestran inquietudes artísticas, revolucionarias o simplemente individualistas<sup>1</sup>. Son puercos, sin embargo, los que trasgreden esas leyes, se sienten rebeldes contra el orden establecido y lo desafían mediante una violencia incontrolada que no respeta ni propiedad privada, ni jerarquías, ni la integridad de las personas, sobre todo de las mujeres. Estas, a primera vista, quedan totalmente fuera de juego en esta lucha encarnizada entre dos principios opuestos, los dos situados, metafóricamente, en el reino animal.

La propia autora me comenta, en una entrevista que le hice en 1993, que este experimento de saltar la valla de los géneros y los sexos, de trasladarse a un mundo puramente masculino, constituyó para ella una vivencia horrible:

CB — Y apareció la historia de los Hermanos de la Costa y no le pude decir que no, a pesar de mi proclividad sentimental. Aquí mismo en una entrevista que tú publicaste te dije que yo no entendía el mundo de los hombres, que yo no podía describir un personaje varón, y de súbito me vi obligada a un mal viaje, porque eso fue lo que fue escribir *Son vacas, somos puercos* y escribir *El médico de los piratas*, una mala experiencia sentimental para conseguir una novela en la que nosotras estábamos prohibidas, en donde aparece lo femenino solamente en defecto, esto quiere decir, en la ausencia, en donde no está lo femenino, estamos totalmente vetadas. [...] fueron un mal viaje, ha sido mi peor año sentimental de mi vida. Sentía que había perdido mi cuerpo, sentía que había perdido mi espíritu, sentía que lo había perdido todo en medio de esto, pero además tenía que escribirlo, sentía la necesidad de escribir (Boullosa 1995, 41).

---

1 Instintivamente, esta descripción de las "vacas" nos podría hacer pensar en los famas y en las esperanzas de Julio Cortázar y, de hecho, existen algunos parecidos: de las esperanzas se dice que son "sedentarias" (Cortázar 1974, 107), mientras que las casas de los famas se describen como "ordenadas y silenciosas" (ibíd., 108); la diferencia entre ambos consiste en que "los famas son buenos y las esperanzas bobas" (ibíd., 115). Es también interesante el que las esperanzas siempre se presenten en femenino, en tanto que los famas pueden pertenecer a los dos géneros, porque también las "vacas" de Carmen Boullosa contienen ese elemento "mujeril" estereotipado de la cobardía, mientras que los "puercos" personifican el comportamiento "macho", agresivo a ultranza. En lo que no coincide esta comparación, sin embargo, es en el segundo/tercer término, porque no tienen nada en común los cronopios con los "puercos", ya que aquéllos son totalmente inocuos, "seres desordenados y tibios" (ibíd., 108), representación de lo lúdico-artístico, mientras que los puercos, también indisciplinados y anárquicos, encarnan la violencia desenfrenada. Tal vez la figura de Ella tenga algo en común con los cronopios, porque ingenuamente cree en las promesas de una utopía igualitaria que luego no se cumple. Negro Miel, sin embargo, sería un cronopio enjaulado, enajenado y finalmente asesinado por los famas de la isla de Tortuga.

Esta sensación de tener que sacrificar su cuerpo, de tener que meterse literalmente en el pellejo de otro, también aparece en el lema de Eugenio Montejo donde se dice:

Ser el esclavo que perdió su cuerpo  
para que lo habiten las palabras (Boullosa 1991, 9).

Esto también halla su eco en las reflexiones que se hace el narrador-protagonista, Jean Smeeks, que cambió su vida de esclavo para hacerse miembro de los Hermanos de la Costa, una comunidad utópica, pero fundada en la violencia, de los filibusteros en la isla Tortuga. Dice él, al empezar a hacer recapitulación, después de haber vivido inmerso en un sueño de libertad y fraternidad como cirujano de los piratas:

No podía yo reconstruirme al regreso del asalto de Maracaibo. Yo ya no era nadie sino el puño que blandiera la espada chorreando sangre, el ojo apuntando, el dedo apretando el gatillo [...]. Por fin, ahora, era yo un Hermano, como ellos, de la Cofradía secreta de los Hermanos de la Costa. Participaba así del mejor sueño de los buenos hombres, con los codos manchados de la sangre que escurría de mis manos... No, no lograba reconstruirme. Pero sentía en mi cuerpo tal satisfacción que casi lo embotaba el gusto de la aventura, el placer de ser filibustero. ¿Me había perdido? Pero al preguntármelo yo sabía que lo que había perdido era mi cuerpo, que yo había sido sólo un esclavo, un engagé y que al dejar de serlo yo era el esclavo que perdió su cuerpo [...] (ibíd., 106).

Implícitamente, queda claro que este mecanismo de reprimir lo corporal matando una y otra vez cuerpos vivos (sobre todo de mujeres), se corresponde al mismo tiempo con la represión de lo femenino en aquel modelo basado en la exclusividad masculina. Desde el principio, desde la infancia y la adolescencia, el narrador (que no por casualidad es hombre) tiene que renegar de las personas del sexo opuesto que en el fondo lo atraen: la madre (a la que nunca conoció), y el sustituto de la madre y amante platónica que cree haber encontrado en la figura de Ella, una ella genérica, anónima, representante de todo lo femenino. Se trata de una joven prostituta, pasajera del mismo barco que lo lleva a él al Caribe; y que, como allá, en la isla Tortuga, están prohibidas las mujeres, viaja disfrazada de hombre:

[...] en las tierras a que vamos, he oído decir que no hay lo tuyo y lo mío, sino que todo es nuestro, y que nadie pide el quién vive, ahí no se cierran las puertas con cerrojos y cadenas, porque todos son hermanos de todos. Lo oí decir. Y que la única ley es la lealtad a los hermanos, para serlo no se puede ser débil, o cobarde, o mujer. Aun siéndolo, veré cómo formo parte de esa vida, que es la vida mejor [...] (ibíd., 20s.).

Para ella es mejor tratar de integrarse en el cerrado círculo de los iniciados, negando su identidad sexual, que seguir padeciendo los efectos de degradación que implicaba su vida de meretriz, de víctima de la sociedad patriarcal:

Y prefiero pasar por hombre, aunque los hombres sean seres que desprecio, que seguir siendo una puta (ibíd., 20).

Carmen Boulosa revela aquí, con métodos muy sutiles, el por qué de los intentos de tantas mujeres de adaptarse al sistema falocéntrico, de aprovecharse de sus ventajas haciéndose cómplices de los propios verdugos, en vez de permanecer pasivamente en su condición de víctimas. La monja alférez vestida de hombre, la francesa que será protagonista de otra novela de Carmen Boulosa, *Duerme*, y todas aquellas mujeres que Luisa Futoransky suele llamar las "varoneras"<sup>2</sup>. nace(n) de aquel cálculo racional, de querer pertenecer al lado de los vencedores y no al de los perdedores tradicionales.

Pero aun así, el adolescente de trece años que es Smeeks en el momento de encontrarse con su Ella, se queda tan hondamente impresionado, tan herido y vulnerable<sup>3</sup> por el contacto con su carne, con ese pecho que le puede tocar una sola vez y el cual se puede interpretar como símbolo de lo materno, como recuerdo de la madre perdida, que en su vida adulta siente la necesidad imperiosa de renegar de aquella emoción y de todo lo que pudiera tener que ver con lo femenino:

Durante años, no pude más que burlarme de ese muchachito emocionado con la carne de mujer [...] (ibíd., 22).

---

2 Comunicación personal en Eichstätt, en 1993.

3 Habla de sí mismo como de "el que ya entonces tenía herido el cuerpo entero por la eficaz munición que era en mí su pecho suave y firme" (ibíd., 20).

Aquí radica lo que Irigaray llamara "el asesinato de la madre"; en él descansa, según la filósofa francesa, todo el edificio de la cultura occidental<sup>4</sup>. En la novela de Boullosa, ese mecanismo va siendo revelado, es decir, liberado de los falsos velos que lo encubrían en los cuadros de la historia oficial y, por ende, queda desmitificado, desarticulado, precisamente al ser articulado por la voz de una mujer que lo ha desentrañado con su mirada perspicaz, esa mirada "bizca" de la que habla Sigrid Weigel, una mirada que consiste en ver, simultáneamente, el mundo patriarcal desde el mismo centro (cosa que hace Boullosa al ponerse en el lugar del macho por excelencia, el pirata violento), y verlo desde la perspectiva crítica femenina. De todo esto resulta una mirada oscilante entre dos ángulos diferentes, lo que el narrador en *Son vacas, somos puercos* llama el plano vertical y el horizontal en un capítulo clave titulado "Número aparte", donde la mujer de carne y hueso, Carmen Boullosa, parece reconciliarse con su *alter ego* masculino, Jean Smeeks, *alias* Esquemelin, *alias* El Trepanador<sup>5</sup>, en el discurso ficticio. La función del lector, que en la cita siguiente adquiere características andróginas al participar del vigor masculino y de lo corporal femenino, es esencial para todo ello:

Porque, sin tu cercanía, lector, sin la cálida compañía de tu cuerpo, yo no hubiera podido cruzar hacia arriba, en sentido vertical, la historia, porque cuando tu cuerpo se acerca a mí, yo me abandono, me dejo ir, y en ese dejarme ir me sostengo para recorrer la historia en una dirección distinta, en dirección vertical... Así es cuando se acercan los cuerpos. La carne revela lo que ni los ojos ni la inteligencia pueden ver... A pesar de tu erotismo, firme y vigoroso, en el que me he dejado caer, como en el regazo de una hembra, meneándome hacia un lado y el otro como yo siento que tú me lo has pedido, sé que la veracidad está a punto de desbarrancarse, sé que puedo caer, deshacerme,irme al cuerno, y conmigo todo cuanto he descrito aquí [...] (ibíd., 65).

De esta manera (que es la única manera de poder contar la historia, de pronunciar lo no dicho en el discurso oficial), queda restablecido, por un lado, el equilibrio entre los géneros y, por otro, será posible reinscribir a la mujer

---

4 "[...] all of western culture rests upon the murder of the mother" (Whitford 1991, 77). Como bien expone Jeanne Vaughn, gran parte de la obra literaria de Carmen Boullosa (sobre todo sus dos primeras novelas, *Mejor desaparece* y *Antes*), se basa en este tema fundamental, la pérdida o ausencia de la madre, elemento autobiográfico que también desempeña una función importantísima en la vida de la autora.

5 También con esta incertidumbre sobre el nombre del narrador-protagonista, Carmen Boullosa contribuye a subvertir la identidad falogocéntrica, basada principalmente en el nombre y el origen genealógico.



ausente en la Historia, aun en una escena tan esencialmente masculina como es la del mundo de los piratas del siglo XVII.

## 2. *No es tiempo para rosas rojas*

También (o todavía) es masculino el mundo de la guerrilla venezolana de los años 60 de nuestro siglo, tal como nos lo presenta Antonieta Madrid en su novela<sup>6</sup>. La joven protagonista anónima de *No es tiempo para rosas rojas* (1975), amante del líder revolucionario Daniel, queda doblemente marginada al procurar integrar en su persona, en su cuerpo, dos modelos antagonistas: renegando del sistema burgués-conservador de su familia, busca realizar sus anhelos de liberación en el mundo *hippie*, por un lado, y en el movimiento guerrillero, por el otro. Muy pronto se dará cuenta, sin embargo, de que los rebeldes sociales en el ámbito de la lucha de sexos no hacen sino reproducir el patriarcado, donde el lugar de la mujer queda limitado al rol tradicional de ente pasivo y callado, que a lo sumo puede cumplir tareas subordinadas. El discurso está dominado por los líderes varones, mientras que las mujeres se resignan a escuchar llamadas:

Hablaban de asuntos serios y yo los oía, los oía y los miraba... Calladamente los miraba mientras ustedes hablaban de la revolución con gran propiedad y yo callaba y pensaba que yo también podía hablar de todo eso, pero prefería callar, prefería estar callada y me ponía a pensar en que yo también militaba en una célula de la facultad, que yo también militaba en el partido, en la base del partido. No había forma de salir de la base, siempre en la base, no ascendía, siempre contra el suelo, pegada a la tierra.

[...] lo que era hablar sola, intervenir, o pedir un previo, eso jamás, me moriría antes de que me saliera la voz<sup>7</sup>, por eso era que más bien yo estaba como resignada a mi posición, resignada de por vida a permanecer en la base de la pirámide (Madrid 1983, 21)<sup>8</sup>.

---

6 Otro ejemplo de ese tipo de texto en el que una mujer critica implícitamente el machismo inherente a los movimientos guerrilleros sería la novela *Los Búfalos, Los Jerarcas y la Huesera* de la escritora chilena Ana Vásquez.

7 Esta frase, leyéndola desde el final de la novela, parece, además, premonitoria, porque la chica prefiere suicidarse antes de elaborar sus problemas o discutirlos con alguien...

8 No estoy segura de si Antonieta Madrid con esta expresión conscientemente parafrasea y parodia a Pérez Galdós, quien en su *Tristana* le hace decir al narrador respecto de la protagonista: "Tristana [...] le pertenecía como una petaca, un mueble o una prenda de ropa, sin que nadie se la pudiera disputar; ¡y ella parecía tan resignada a ser petaca, y siempre petaca!" (Pérez Galdós 1985, 11), pero como Madrid se distingue por ser una autora muy culta que juega con la intertextualidad y con frecuencia encontramos citas intercaladas en sus textos, podría ser muy probable esa suposición. Además, llaman la atención las analogías entre la vida de una y otra protagonista (dependencia de un hombre admirado y superior en rango/edad → rebelión [intento de autonomía, relación con otro hombre menos autoritario] → fracaso [amputación/suicidio]).

Esta resignación, sin embargo, es solamente superficial; la relación, al parecer armónica, entre el guerrillero y la narradora protagonista, que aquí sí que tiene voz propia, pero sintomáticamente la usa sobre todo en segunda persona, dirigiéndose a su compañero en las formas "tú" o "ustedes", contiene más de un elemento de fricción. El conflicto amenaza con estallar cuando los dirigentes deciden matar a un supuesto "traidor":

Habían decidido. Ellos, los grandes, habían decidido. El gran venerable piache había decidido junto con la cofradía de los poderosos, de los que tenían que decidir lo que había que hacer. Habían optado por el fusilamiento. Así, se sentaba un precedente, se aplicaba la ley, para que los otros supieran a qué atenerse, este hecho serviría de escarmiento y pondría las cosas en su debido lugar. Arístides ya no bajaría con nosotros, se quedaría para siempre detrás de aquella carpa (ibíd., 118).

Por el tono irónico se hace notorio el desencanto de la narradora; también el distanciamiento progresivo se expresa por medio del despectivo "ellos". "Ellos" son los hombres, los que detentan el poder dentro del grupo subversivo, los que representan la ley del padre, que radica en la venganza y en el castigo de los "culpables". En ese momento ella siente que ya no pertenece a ese círculo cerrado, que en realidad nunca ha pertenecido a él:

Me quedé afuera junto al fuego. Las balas aún brillaban en mi cerebro, aún escuchaba los disparos, las voces, y sentí miedo, y el miedo era como un abismo negro, muy negro y profundo y el miedo nos ceñía, al fuego y a mí, y me empujaba contra él. Armando me miraba en silencio, no podíamos hablar de lo que acababa de pasar. Estábamos allí, una junto al otro sin decirnos nada, sólo nuestros ojos hablaban. Armando me miraba mientras buscaba algo entre sus bolsillos, Armando me miraba y me mostraba el puchito que quedaba. Le contesté con un gesto. Qué mas daba ante tanta desesperación, qué mas daba que no fuera hacer lo que nos salía. Lo fumamos y nos quedamos allí, una junto al otro, clandestinos, pecadores, sin decirnos nada.

[...] Armando, tenso, lleno de miedo, callaba y era como si el sacrilegio hubiera tomado cuerpo, como si me dijera con su silencio ¡Cuidado!, si ellos lo saben, ¡cuidado!, si saben que hemos fumado, ¡cuidado!, si saben que es marihuana lo que fumamos (ibíd., 118).

Literalmente, respecto al espacio físico, ella se queda fuera, junto con otro disidente, Armando, con quien comete el "sacrilegio" de la evasión consumiendo drogas, acudiendo al otro modelo en boga, el esotérico. Tampoco funciona, porque los sueños de un "gran acoplamiento cósmico" (ibíd., 69) se esfuman muy pronto por el sentido de propiedad privada que Daniel sigue ejerciendo sobre su amante, a quien no le permite tener otras relaciones sexuales. Cuando ella aborta –la única decisión importante que toma sin intervención de hombre alguno–, lo único que le importa a él es si el feto había sido engendrado por él mismo: sarcásticamente, la narradora desenmascara al anticapitalista como un representante del principio de la propiedad privada, en tanto que de mujeres se trata:

Te acercaste a la cama, me tomaste enérgicamente por los hombros como para obligarme a mirarte de frente y cuando te estaba mirando, me preguntaste, ¿era mío? No pude articular palabra alguna, en mi cabeza se armó el caos y las lágrimas comenzaron a correr por mi cara callada...

ya no tenías que decir más nada, ya lo habías dicho todo y estaba bien claro para mí que no me querías, que yo era simplemente una más en tu colección, un pasaje más en tu historia... Porque un revolucionario tenía que tener también su historia sentimental, para la posteridad, para sentar cátedra de hombre-completo, para que los demás pudieran admirarte. Sí, era obvio que no te importaba para nada, que nunca me habías tomado en serio, que no era tu mujer, ni lo iba a ser ya nunca, que yo solamente era la poceta donde depositabas tu semen (ibíd., 114)<sup>9</sup>.

El intento final de la protagonista de suicidarse por medio de otras drogas como el *válium* no es sino la consecuencia lógica, ineludible, de haber perdido totalmente cualquier noción de pertenencia a un mundo dominado por teorías huecas con las que no puede identificarse:

---

9 Esta imagen podría ser reescritura de un concepto que encontramos en Carpentier, cuando el narrador de *Los pasos perdidos* habla de su amante diciendo: "es vajilla marcada con mis iniciales de amo" (1973, 151). Otra vez, como ya observamos antes, el mismo enunciado (en el texto de Carpentier proferido como autoafirmación positiva del sujeto masculino) es articulado aquí con intención crítica de la mujer que rechaza su función como mero objeto (vajilla, poceta). E igualmente, las estructuras del argumento son parecidas, con la diferencia de que los actantes pertenecen a distintos sexos: existencia burguesa enajenada - viaje como método de búsqueda de un modelo alternativo - fracaso, tanto en las relaciones personales como en el campo ideológico-filosófico (las consecuencias parecen ser más graves, sin embargo, para el yo menos fuerte y más marginado de la narradora protagonista de *No es tiempo para rosas rojas*).

Era obvio que no pertenecía a este conglomerado, que no pertenecía a la Universidad, ni a la organización, ni al país, ni al tercer mundo, ni siquiera al planeta, y que nada, nada, ni nadie podía ya interesarme... Era obvio que yo era simplemente una momia espacial, un cadáver de plexiglas;

[...] Un inmenso asco me envolvía y era la gran náusea que revolvía mis entrañas; y era el asco de las ideologías, de las teorías todas, de las maquinarias, de los líderes, de los gurús y de toda esa payasada; y unas grandes ansias me invadían y eran las ansias por una verdad bien grande, por una verdad sin caricaturas, por una verdad sin ías, ni ismos, por una verdad que fuera mía (ibíd., 183).

Pero no sólo en el argumento, sino también en la estructura misma de la narración (hasta en los detalles de la puntuación) podemos observar esa radical consecuencia del deseo de deconstruir las formas obsoletas de "género" (en las dos acepciones): por medio de la fragmentación total, la autora muestra su afán de romper con los moldes tradicionales del género novela, procedimiento que intensifica la enunciación como cuestionamiento de las relaciones entre los sexos y la problematización general de la sociedad (tanto el *establishment* burgués como su antítesis "revolucionaria"), de modo que una dimensión se refleja, se prolonga y halla su eco en la otra. La obra, ya de por sí no muy larga, se subdivide en 52 breves capítulos que saltan, al parecer incoherentemente, de una trama a la otra; después de algún tiempo de desconcierto en el que el lector/la lectora tratará de juntar las piezas de ese rompecabezas, logrará reanudar algunos hilos perdidos de la estructura abierta de la obra, aunque probablemente no todos. Así, es muy difícil resolver el enigma del capítulo 34, que no se sabe a ciencia cierta en qué lugar insertarlo para precisar si la protagonista sobrevive a su intento de suicidio o no<sup>10</sup>.

En un diagrama, trataré de hacer visible ese aspecto calidoscópico de la obra:

---

10 Varias veces se ha subrayado la creencia de la autora en el valor simbólico de los números (conf. p. ej. Carrera 1991, 69 *et passim*); no me parece casual que sea precisamente el capítulo 34 el decisivo, ya que en *Rayuela* (novela con la que *No es tiempo para rosas rojas* muestra muchos parecidos estructurales) es en el capítulo 34 donde se bifurca totalmente el discurso y se convierte en una simultaneidad interlineal entre *Lo Prohibido*, de Pérez Galdós, y la corriente de la conciencia de Horacio Oliveira leyendo ese texto, obviamente uno de los preferidos de la Maga. La diferencia, otra vez, consiste en que aquí el individuo problemático no es el héroe masculino en su búsqueda existencial sino la mujer excluida de ese tipo de discurso. Es como si se le hubiera dado la palabra a la Maga para que contara "su versión de los hechos"...

S																	
A																	
E																	
F																	
Ar																	
3																	
G																	
D																	
cap.	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17

S																	
A																	
E																	
F																	
Ar																	
3																	
G																	
D																	
cap.	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34

S																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																										</
---	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	----

D = relación de amor con Daniel  
 G = guerilla  
 3 = triángulo Daniel-Armando-protagonista  
 Ar = relación de amor con Armando

F = familia (padres, hermanos, amigos)  
 E = grupo esotérico  
 A = aborto  
 S = suicidio

### 3. Pasos bajo el agua

Mientras que, para la protagonista de *No es tiempo para rosas rojas*, la muerte es la solución más radical, aunque paradójica, de negarse a compartir un sistema basado en la destrucción que le causa una náusea transcendental, esta misma muerte es lo que le produce náuseas a Sara, la protagonista y a trechos narradora de *Pasos bajo el agua* (1987), de Alicia Kozameh. Otra vez nos encontramos con una metáfora del reino de los animales que tiene mucho que ver con lo femenino: un gato muerto, encarnación y síntesis de lo reprimido/oprimido en un sistema totalitario:

Los ojos saltados. Grande y amarillo. Lo vi y no lo aguanté. Sentí la náusea y me caf. Las viejas que me ayudaron deben haber pensado que desmayarse por ver un animal muerto es cosa de idiotas. Qué pueden saber dos viejas sobre qué se moviliza dentro de un cadáver de gato. Llegué a casa y tenía la garganta hinchada como si allí estuviera instalado el cuerpo muerto, gordo y amarillo. Entre la lengua y el esófago. Me metí en el baño, directo a vomitar (Kozameh 1987, 14).

Los gatos, en este primer capítulo de la novela (que también está formada por fragmentos inconexos, separados por diferentes espacios y tiempos, aunque cuantitativamente no tan breves como los de Antonieta Madrid), se convierten en símbolo tanto de la supervivencia, de la legendaria resistencia del animal que tiene siete vidas ("se salvan de casi todos los peligros"; *ibíd.*, 13), como en desplazamiento metonímico, en instrumento de insinuación para introducir el plano político del relato. Como con negligencia, como sin querer, la narradora menciona la muerte de su tío, asesinado por motivos políticos:

Íbamos a Alberdi, a la casa de su hermano, que estaba muy vivo y no se imaginaba que iba a morir veinte años después en la calle, como muchos gatos, pero de balas paramilitares (*ibíd.*).

En este capítulo, que se llama "A modo de regreso", el reflejo de la opresión durante la dictadura se introduce casi en dosis homeopáticas por medio de una escena aparentemente doméstica, serena, pacífica, en la que una chica vuelve a casa de sus padres. Son pocas las palabras clave que indican que hay un doble fondo en todo eso:

Qué diferencia habrá entre lo que siente un milico al ver un gato y lo que yo siento ahora con sus maullidos (*ibíd.*, 14).

Solamente al final del capítulo se menciona la palabra "cárcel":

La cárcel no deja tiempo para ocuparse de los gatos (ibíd., 15).

Este método de insinuar, de hablar de lado, de practicar la "mirada bizca", lo utiliza la autora sistemáticamente a través del resto de su texto, un conglomerado de sugerencias indirectas de las cuales el lector/la lectora debe extraer sus propias conclusiones. En primer lugar, la misma estructura de la novela constituye un rompecabezas, un puzzle, que debemos ir reconstruyendo poco a poco. En esto, Kozameh se iguala a las otras dos autoras mencionadas aquí: tanto en la novela de Boullosa como en la de Madrid, nos vemos ante estructuras fragmentarias que subrayan esa noción de hallarse perdidas, sin orientación, en un mundo que obedece a leyes con las que la mujer no se ha podido identificar en ninguna época de la historia<sup>11</sup>. Fragmentación ésta que con frecuencia halla repercusión en una imagen dispersa, disgregada, del propio cuerpo femenino que hace las veces de registro de sensaciones, sobre todo desagradables:

Siento la asfixia todavía, los chorros que me brotaban de la espalda, siento la deshidratación como si ahora me estuvieran obligando a tragar una sandía entera. Con esa intensidad. Veo gris y veo verde, tengo pegados el verde y el gris (ibíd., 52).

El trabajo del lector/de la lectora por intentar reconstruir la historia de una presa política relatada en *Pasos bajo el agua* se corresponde con el esfuerzo de la narradora misma por recordar cada detalle de su vivencia traumática. Es en los detalles en lo que se funda el trabajo mental para no olvidar nada, los detalles materiales y corporales que, en caso de ausencia, no permiten el recuerdo<sup>12</sup>:

Estuve haciendo serios esfuerzos por recordar algunos episodios. No hubo caso. Es como si se me instalara una sábana entre los ojos y el cerebro. La razón de la desmemoria está ahí: en los colores, las formas, la mayor o menor nitidez, los ritmos (ibíd.).

---

11 Pareciera que la vivencia existencial de una absoluta pérdida de sentido, de pertenencia, encuentra preferiblemente su medio adecuado de expresión en las formas fragmentadas, como traté de demostrar en el caso de la novela de la *Violencia* en Colombia (cf. Pfeiffer 1984).

12 Por eso, la traducción al inglés, publicada recientemente, contiene dos capítulos nuevos que no se encuentran en la versión original porque, como dice la autora (cf. Kozameh 1995, 92s.), en aquel momento no se encontraba en condiciones de poder recordar algunos episodios especialmente dolorosos, como el de la "campera" de su compañero, confiscada por un policía secreto, que la lleva durante años para inculcarle horror. En la traducción alemana (en prensa) quedan incluidos estos dos capítulos.

Los cuerpos mismos<sup>13</sup> son "Pedazos de carne dormida, vulnerables cabezas, brazos" (ibíd., 57), y solamente en el grupo de las presas, en la vivencia en comunidad y en la solidaridad entre las mujeres que corren el mismo destino, asoma algo así como una esperanza, una esperanza muy prosaica, la de la simple supervivencia física en un sistema inhumano. Contrariamente a tantas novelas históricas de autores masculinos, aquí no hay ni pizca de heroísmo. El heroísmo secreto consiste en seguir vivas, a pesar de todo, en los detalles cotidianos que tienen que ser superados: las pesquisas, las ratas, los problemas de salud, las celdas de castigo, la conservación de la dignidad y de las memorias. Sintomáticamente, las prisioneras políticas emplean métodos "femeninos" para defender lo suyo: en una plancha –símbolo de las tareas domésticas tradicionalmente adscritas a la mujer– esconden mensajes (ibíd., 33); Sara puede salvar sus poemas cosiéndolos en un escondite de sus sandalias de verano (ibíd., 42). Hacen uso de su propio cuerpo como archivo de sus "efectos personales", de lo que vale la pena preservar, de los símbolos de su *cultura* de supervivencia:

Y tanta necesidad de espacio las concentró, las ocupó en encontrar huecos en colchones, almohadas, en la ropa, en sus propios cuerpos, que preservaban los tesoros de que vivían: tanques de biomes, papeles delgados, libros livianos, algún reloj pulsera sin la malla (ibíd., 39)<sup>14</sup>.

Casi desaparecen los personajes masculinos, como, por ejemplo, los policías que durante el capítulo dos no son mencionados por su nombre o graduación, sino solamente en tercera persona, anónimos, o como "payasos rabiosos" (ibíd., 20) que cuentan los libros encontrados en casa de Sara en el momento de su detención "Como si fueran billetes" (ibíd., 21).

Con un discurso así no es necesario "denunciar" nada. Los hechos se revelan por sí mismos. Y los hechos no son los de la historia oficial, sino los del "Sótano", de lo reprimido, enterrado por los poderosos. *Pasos bajo el agua* es

---

13 En este caso, de los bebés de las prisioneras.

14 En un cuento posterior, "Bosquejo de alturas", que en muchos sentidos es continuación y condensación de *Pasos bajo el agua*, Kozameh expresa todavía más literalmente el concepto de las cavidades femeninas como lugar de resguardo, como "biblioteca" de su saber reconstruido: "Mañana le toca a Griselda reconstruir una novela leída en libertad, para las demás. Y Andrea, si la información que dé Griselda es suficiente, tiene que escribirla en cinco papelitos de armar cigarrillos, con letra milimétrica, usando uno de los tanques de birome del tesoro. [...] Quedan menos y menos papelitos, pero la biblioteca crece./ Y Liliana, especializada ya, después de tantos, armará el vaginal. Impermeable, envuelto en capas de polietileno de alguna bolsa entrada en épocas en que todavía se les permitía depositarles alguna comida. Sellado con brasa de cigarrillo. Y adentro. Con o sin menstruación. Hasta ahora han logrado evitar que en las requisas les metan los dedos. Todo lo que se ha estado guardando vía vagina, se ha venido salvando." (Kozameh 1994, 83) No me parecería improbable la suposición de que otra vez nos encontramos ante la parodia de un discurso masculino, en este caso de "La biblioteca de Babel", de Borges.



un intento de rescatar lo que los militares hicieron "desaparecer". Un simple intento de supervivencia. Sólo una vez se menciona la palabra "tortura", como de paso, pero es suficiente. Al contrario de *No es tiempo para rosas rojas*, Kozameh ya no recurre al discurso de la novela rosa (aludida en el título), a un código "femenino", para contrastarlo con la crueldad del mundo utilitario, falocéntrico. Su lenguaje es un lenguaje desnudo de todo sentimentalismo, sobrio, áspero, lacónico, discordante. No se acomoda a los esquemas convencionales, a las frases hechas. El desafío para el lector/la lectora consiste en saber descifrarlo, leer entre líneas, suplir lo no dicho con su propia imaginación.

Es un método que, la que más y la que menos, emplea cada una de las tres autoras para cumplir con una tarea poco menos que imposible: contar la historia (en la que no está previsto un sujeto autónomo femenino) desde una perspectiva femenina, desde lo ausente. Carmen Boullosa lo hace insertándose "de contrabando" en el bando masculino, adoptando aparente y pérfidamente un punto de vista masculino por excelencia, el de los piratas, y situando la perspectiva femenina en un lugar prácticamente fuera de la narración, un "punto de fuga" en que convergen las voces silenciadas, margina(liza)das, de indios y mujeres. Mediante el recurso de hacer desaparecer lo femenino como sujeto de enunciación, hace palpable el hecho de su desaparición forzada. Antonieta Madrid, sin embargo, elige el diálogo (fracasado) de una hablante femenina como instrumento de manifestar las diferentes maneras de ocultación y relegación del elemento femenino: hablando gramaticalmente en una perpetua segunda persona, se pone de evidencia que las mujeres pertenecen a una especie secundaria, al "segundo sexo", conforme a la temática de la novela que consiste en el desencant(amient)o de las utopías *hippie* y marxista-leninista. Alicia Kozameh emplea otra estrategia, complementaria, silenciando a su vez las voces dominantes de los poderosos y concentrándose por completo en el discurso femenino, en los modos de intercambio dentro de una comunidad de mujeres en una situación excepcional que no las llega a aniquilar sino que, por el contrario, las refuerza en sus intentos de tejer redes de solidaridad entre ellas mismas.

Así, las autoras de las tres novelas logran, por caminos divergentes, pero válidos en su diferencia, dejar dicho lo callado sin pronunciarlo expresamente, única manera de introducir su propia posición sin ser absorbidas por el discurso oficial o permanecer simplemente en una postura contestataria.

## Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. 1974. La biblioteca de Babel. En: íd. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires: Emecé, 465-471.
- Boullousa, Carmen. 1994. *Duerme*. Madrid: Alfaguara.
- . 1991. *Son vacas, somos puercos. Filibusteros del Mar Caribe*. México: Era.
- . 1995. Procuro pulir mi "feminidad" asilvándola. En: Pfeiffer 1995, 35-52.
- Carpentier, Alejo. <sup>3</sup>1973. *Los pasos perdidos*. Barcelona: Barral.
- Carrera, Liduvina. 1991. *Antonieta Madrid y Victoria De Stefano: La comparación de un estilo*. Tesis de maestría Universidad Pedagógica Experimental Libertador. Instituto Pedagógico de Caracas, manuscrito sin publicar.
- Cortázar, Julio. <sup>3</sup>1974. *Historias de cronopios y de famas*. Barcelona: EDHASA.
- . <sup>16</sup>1974. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Kozameh, Alicia. 1994. Bosquejo de alturas. En: *Hispanamérica* 23, 67, 81-93.
- . 1995. Escribir es un drenaje doloroso. En: Pfeiffer 1995, 89-108.
- . 1987. *Pasos bajo el agua*. Buenos Aires: Contrapunto.
- . 1996. *Steps Under Water. A Novel*. Translated from the Spanish by David E. Davis. Foreword by Saúl Sosnowski. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- . 1999. *Schritte unter Wasser*. Aus dem argentin. Spanisch von Erna Pfeiffer. Wien: Milena (en prensa).
- Madrid, Antonieta. 1975. *No es tiempo para rosas rojas*. Caracas: Monte Ávila. (2ª ed. 1983, 3ª ed. 1994).
- Pérez Galdós, Benito. 1985. *Tristana*. Madrid: Alianza.
- Pfeiffer, Erna. 1984. *Literarische Struktur und Realitätsbezug im kolumbianischen Violencia-Roman*. Frankfurt/M.: Peter Lang.
- . 1995. *Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentros con diez escritoras latinoamericanas*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert.
- . 1998. *Territorium Frau. Körpererfahrung als Erkenntnisprozeß in Texten zeitgenössischer lateinamerikanischer Autorinnen*. Frankfurt/M.: Vervuert.
- Vásquez, Ana. 1987. *Los Búfalos, Los Jerarcas y la Huesera*. Santiago: Galinost.

- Vaughn, Jeanne. 1995. "Las que auscultan el corazón de la noche": el deseo femenino y la búsqueda de representación. En: Aralia López González (coord.). *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México, D.F.: El Colegio de México, 607-629.
- Weigel, Sigrid. 1986. La mirada bizca: sobre la historia de la escritura de las mujeres. En: Gisela Ecker (ed.). *Estética feminista alemana*. Barcelona: Icaria, 69-98.
- Whitford, Margaret. 1991. *Luce Irigaray: Philosophy in the Feminine*. London/New York: Routledge.

# Historia, utopía y fracaso

## en *La revolución es un sueño eterno* de Andrés Rivera

Rita Gnutzmann

¿Peleó contra toda esperanza, señor?

Eso es, hoy, ser argentino.

(A. Rivera: *En esta dulce tierra*)

Desde los años sesenta, aproximadamente, se habla de una "crisis de la historiografía" y la Historia (con mayúscula) parece diluirse en una proliferación de historias (con minúscula).

- Se cuestionan los fundamentos epistemológicos.
- La posición hacia el valor del documento cambia (de su verificación e interpretación a su organización y ordenación interior)<sup>1</sup>.
- La materia se multiplica debido a enfoques interdisciplinarios y a la invasión de materiales antes marginados o descartados, tomados de la economía, la sociología (tecnología, criminología, medicina y psiquiatría, feminismo...), la demografía, la biología y la antropología.

El resultado es una nueva forma de enfocar la historiografía. Foucault hace "el proceso al documento", al considerar que, por un lado, su conservación no permite la comprensión de la complejidad de una época y, por otro, que éste fue seleccionado según la imagen que la época pretendía sugerir de sí misma. El filósofo francés proyecta realizar una historia del pensamiento que no apele a las jerarquías tradicionales y liberar la historia de las ideas de sus servidumbres antropológicas. Por su parte, los historiadores franceses relacionados con los *Annales* abandonan la historia episódica, casi exclusivamente política, y amplían su campo de interés hacia lo social, lo económico y lo cultural, sin excluir las zonas marginales de la sociedad por lo que permiten el ingreso de "las masas durmientes" en la historia, según la expresión de Le Goff (1991, 232). Braudel introduce la noción de "larga duración" ("longue durée") y sugiere analizar tres niveles: el "tiempo geográfico" (que forma las civilizaciones), el "tiempo social" (que construye las economías y los estados) y el "tiempo individual" (los acontecimientos).

---

1 Cf. M. Foucault en su introducción a *La arqueología del saber*: "En nuestros días, la historia es lo que transforma los documentos en monumentos [y] tiende a la arqueología, a la descripción intrínseca del monumento" (1978, 11).

También el concepto de "verdad" (y "realidad") y el principio de la legitimidad del saber han sido replanteados con la consiguiente pérdida de la fe en el estatuto científico de la historia, basada en los conceptos de evolución y causalidad y que concibe el tiempo como continuo (unitario y teleológico) y encadena los acontecimientos según una jerarquía fijada de antemano. Por primera vez la *discontinuidad*, suprimida en la historiografía tradicional, llega a ocupar un lugar central en el análisis histórico. Algunos filósofos de la historia y teóricos del discurso como A. C. Danto (1965), L. Mink (1965), R. Barthes (1967), H. White (1973), P. Ricoeur (1985) y L. Hutcheon (1988, 1993) acaban con la pretensión de la historiografía de construir la realidad e insisten en la discursividad y en el carácter narrativo del texto histórico<sup>2</sup>.

La imposibilidad de separar el discurso histórico de los presupuestos culturales, discursivos e ideológicos hace que la proclamada *objetividad* y *cientificidad* del mismo frente a la literatura resulten hoy día insostenibles. Desde comienzos de los años setenta, H. White analiza las diversas fases de la conciencia histórica, explicitando los distintos estilos historiográficos y la forma en que se organizan y estudiando las estrategias del tramado ("emplotment") que permiten la construcción de un relato coherente (con personajes, temas, planteamientos, nudos y desenlaces). Todo ello prueba que los estudios históricos han sufrido una transformación: la discusión sobre sus contenidos ha dejado paso al debate sobre su status epistemológico y su discursividad. L. Hutcheon, estableciendo su punto de mira en el polo de la literatura y de la postmodernidad, analiza la "metaficción historiográfica" y hace hincapié en que, en la actualidad, la "verdad objetiva" no resulta algo absoluto; es más, no existe ninguna verdad unívoca sino que toda verdad es relativa, es decir, múltiple y subjetiva. En la actualidad, el autor de la novela histórica aspira a la verosimilitud en vez de a la verdad; más que una visión única quiere ofrecer una multitud de puntos de vista y de posibilidades en fin, se interesa en primer lugar por la filosofía de la historia y sus posibilidades y las formas de trabajar ésta artísticamente. Es este punto desde el que los estudios de los críticos de la "nueva novela histórica" (S. Menton, F. Ainsa, J. J. Barrientos) arrancan.

Entre los novelistas actuales, el argentino Andrés Rivera, obsesionado con la historia de su país<sup>3</sup>, pone en práctica muchas de las nuevas ideas que se acaban

---

2 R. Barthes: "On arrive ainsi à ce paradoxe qui règle toute la pertinence du discours historique [...]. Le fait n'a jamais qu'une existence linguistique" (1982, 20). Cf. la definición de la obra histórica por H. White en la introducción a su ensayo *Metahistoria*: "una estructura verbal en forma de discurso de prosa narrativa que dice ser un modelo, o imagen, de estructuras y procesos pasados con el fin de *explicar lo que fueron representándolos*" (1992, 14; la cursiva es de la autora).

3 Predomina en su obra el siglo XIX, pero tampoco faltan relatos dedicados al XX: la lucha obrera desde los años cuarenta en *Nada que perder*; los años cincuenta en la primera novela, *El precio* y la reciente dictadura

de señalar. Rechaza la denominación de novelas históricas para sus obras y, cita preguntado alguna vez si suele consultar fuentes y documentos para armar sus relatos, confiesa haberlo hecho una sola vez, precisamente al escribir *La revolución es un sueño eterno*: "Revisé veintidós libros de historia y leí los segmentos que me hablaban de Castelli. No me aportaron nada." Acto seguido, distingue entre diferentes versiones de la misma realidad:

¿Qué van a leer los lectores argentinos? ¿La historia escrita por los revisionistas –o por los liberales– o *La revolución es un sueño eterno*, si cae en sus manos? Esa ficción trae una verdad, la suya, la de la ficción (Russo/Tijman 1996, 39).

A juzgar por la anterior cita, la relación del autor con la historiografía parece, si no de rechazo, por lo menos compleja, y el texto no encaja, de ninguna manera, en la novela histórica al estilo lukácsiano desde el momento en que Rivera elige a un personaje histórico como protagonista de su relato<sup>4</sup>. La novela, a la vez biografía y memorias de Juan José Castelli, portavoz y defensor de la Revolución de Mayo, relata episodios de la política argentina desde la primera invasión inglesa en 1806 hasta el momento actual, la escisión entre saavedristas y morenistas y el proceso, en el que el personaje es acusado de haber cometido actos de sacrilegio y de libertinaje y de haber aceptado cohechos. Aunque el

---

militar en *Apuestas*. Pero es el siglo XIX el que predomina en su obra: la independencia en *La revolución es un sueño eterno*; la época de Rosas en *En esta dulce tierra*, época nuevamente evocada desde los últimos días del propio Rosas en *El farmer*; el gobierno de Sarmiento hasta la llegada al poder de Roca en *El amigo de Baudelaire* y la década de los ochenta en *La sierva*. –La novela *La revolución es un sueño eterno* está ligada a la anterior, *En esta dulce tierra*, a través del personaje del médico Cufre, víctima de la mazorca en 1839. Fue su padre, también médico, el que acompañó a Castelli en su campaña al Alto Perú, a quien amputó la lengua cancerosa. Existe igualmente cierto parecido entre las dos mujeres, Irene Orellano Stark e Isabel Starkey: son ávidas de poder, riqueza y sexo. Ambas novelas reflexionan sobre el poder y el fracaso de una utopía.

- 4 Para un resumen de las características principales de la "novela histórica" según el modelo basado en Scott, véase Gnutzmann 1996, 153s. Rivera se aparta del modelo clásico no sólo con respecto al protagonista; también en los demás puntos (descripción, lenguaje, predominio de lo exterior y de la colectividad, de la representatividad, del maniqueísmo, etc.) realiza un reajuste o incluso una inversión abierta. La actitud de otro gran novelista de relatos históricos, A. Carpentier, es más ortodoxa, por lo menos en el prólogo a *El reino de este mundo*: "[...] el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de personajes –incluso los secundarios–, de lugares y hasta de calles [...]" (1978, 56s.). Desde su pensamiento marxista, Carpentier aún era capaz de dividir el mundo en "buenos y malos" y creer en la victoria justa y segura de los "buenos": "[...] la Historia toda no es sino la crónica de una inacabable lucha entre buenos y malos. Lo que equivale a decir: entre opresores y oprimidos. Opresores que constituyen una minoría poderosa y oprimidos que pertenecen a una mayoría inerte [...] nuestras simpatías van siempre hacia la causa de los oprimidos" (1981, 28). –Las citas de *La revolución es un sueño eterno* se indicarán entre paréntesis; los "Cuadernos" se abreviarán con la letra "C".

tiempo presente de la historia no abarca más que los meses de junio y julio de 1812 (15 y 58), apenas dos o tres meses antes de morir Castelli, la memoria y la lectura permiten abrir la temporalidad hacia atrás (la República Veneciana en 1485, la ejecución de Túpac Amaru, la Revolución Francesa). Pero el tema central es la Revolución de Mayo, anunciada en el título, y su fracaso o alejamiento temporal. Desde la primera línea del texto el lector está confrontado con la muerte: "Escribo: un tumor me pudre la lengua. Y el tumor que la pudre me asesina." En esta situación límite el personaje debe afrontar, además, otros problemas: el fracaso de sus ideales revolucionarios, la mencionada acusación ante el tribunal y la traición de la hija al casarse con un enemigo político.

Repasemos brevemente algunos de los datos, intercalados o aludidos en los fragmentos, mediante la ayuda de la historiografía oficial<sup>5</sup>. Los primeros datos de su vida son entregados por Castelli en forma de bloque durante su defensa ante el Tribunal. El personaje se remonta a sus orígenes: el padre "boticario o protomédico Angel Castelli, de origen veneciano, y María Josefa Villarino" (19); su estancia en el Colegio de San Carlos y de Monserrat en Córdoba (estudios de teología y filosofía; cf. Piccirilli 1953, 243); en 1786 ingresa en la Universidad de Charcas donde se doctora en leyes (23). Con su participación en el rechazo de la primera invasión inglesa en 1806, su historia privada ingresa en la historia pública argentina (C1, XV). Poco después, Castelli participa en la conversación con el general inglés Beresford para ofrecerle relaciones comerciales y pedir apoyo político (C1, XVI; el 7 de julio de 1806; según Chaves 1957, 83). Siguen el nuevo intento de invasión británica en junio y julio de 1807 y la capitulación de los ingleses (C1, XVIII). El año 1809 sólo está representado con el escrito de Moreno en defensa del libre comercio, dirigido al Virrey Cisneros, *La Representación de los Hacendados* (78). Saltamos así al año 1810: la entrevista con el Virrey Cisneros (C1, V), el Cabildo Abierto desde el 22 de mayo (118), el juramento de libertad el 25 del mismo mes (C2, V); siguen el fusilamiento de Liniers y los demás sublevados en Córdoba el 26 de agosto (C1, XXIII), la victoria de Suipacha el 7 de noviembre (47, 105) y la renuncia y muerte de Moreno (diciembre de 1810 y 4 de marzo de 1811). Del año 1811 se registran los siguientes hechos históricos: el sermón de Monteagudo sobre "La muerte es

---

5 Las principales fuentes son las actas del *Proceso al Dr. Castelli* (Biblioteca de Mayo del Senado de la Nación); diarios de la época como *La Gaceta de Buenos Aires*; cartas y proclamas revolucionarias del propio Castelli; memorias y autobiografías de otros próceres de la época (p.ej. de Monteagudo, 149); el *Plan de Operaciones* de Mariano Moreno; manuales de historia como el de Abad de Santillán; biografías de historiadores sobre Castelli como la de Julio César Chaves (1957) y la de Ricardo Levene, *La Revolución de Mayo* y *Mariano Moreno* (1960); la iconografía de la época (p.ej. para el retrato físico de Moreno; la acuarela del fusilamiento de Liniers en Cabeza de Tigre por Franz van Riel y el bajorrelieve de Gustav Eberlein en el que Castelli intima al Virrey Cisneros el 20 de mayo de 1810, aunque Rivera sustituye el ajedrez de Eberlein por los naipes).

un sueño eterno" en Laja el miércoles santo (150); la derrota de Belgrano en Tacuarí en marzo de 1811 (159); el discurso-decreto de Castelli sobre la igualdad de indios y negros el 25 de mayo en Tiahuanaco; el armisticio entre el ejército libertador y el realista Goyeneche, la traición de éste y la derrota de Castelli en Huaqui el 20 de junio de 1811 (59ss.). Después entran en escena la exigencia de la Junta de que Castelli vuelva a Buenos Aires y los acontecimientos de 1812: proceso y enfermedad del protagonista con la muerte al acecho.

Es verdad que estos datos han sido entresacados del relato con cierta dificultad y sólo un buen conocimiento de la historia argentina de aquellos años permite desbrozarlos de alusiones y repeticiones. Evidentemente la novela, basada en hechos históricos, no está montada al estilo del relato histórico; no respeta la cronología y las relaciones de causa y efecto y tampoco abusa del detalle descriptivo para crear un "efecto de realidad": el narrador desgrana los nombres históricos sin perderse en la típica profusión descriptiva del relato realista<sup>6</sup>. Es posible que, a pesar de que Castelli sea una figura relevante de uno de los momentos clave de la historia, el lector no lo perciba como tal debido a la forma en que el autor mezcla lo público y lo privado sin dar preeminencia a lo primero y sin ahorrar en ninguno de los dos campos dudas y contradicciones (como, por ejemplo, cuando el revolucionario Castelli recurre a su autoridad de padre para impedir la boda de su hija).

Fijémonos primero en el tratamiento del tiempo teniendo en cuenta las fechas que se acaban de aportar. El tiempo presente de la historia, como ya se ha dicho, comprende los meses de junio y julio de 1812 que preceden a la muerte del protagonista en octubre del mismo año<sup>7</sup>. Desde este ángulo limitado, Castelli recuerda y reflexiona sobre el último lustro de la historia argentina. El relato se explaya en primer lugar sobre aquel "largo día" de julio (58, 119) en el que leyó la noticia de que Irene Orellano Stark había vendido a la mulata Belén; cabalgando fue a visitar a su ex-amante y la insultó "emporcándole las mejillas"; vio el cuerpo del realista Alzaga colgando en una horca; visitó a su excompañero

---

6 Cf. Hamon 1981. En *La revolución es un sueño eterno* no se dice nada sobre el físico de Castelli (excepto el detalle de su lengua) al contrario de lo que nos ofrece la biografía del historiador Chaves sobre aquél: "magro, mediana estatura, erguido, mirada soñadora y penetrante, grandes ojos, ligero ceño, gesto duro, cierta belleza varonil, alma apasionada, temperamento ardiente, carácter rígido, voluntad de acero" (Chaves 1957, 52), en fin, un detallismo asombroso que se basa más en la interpretación que en la observación concreta. -El afán de exhaustividad como forma de documentación fidedigna (los "contextos") en las novelas carpenterianas ha sido criticado por Reinaldo Arenas: "En las novelas de Carpentier llega un momento en que los personajes están tan connotados por la historia [...] que no se pueden mover: cada vez que se mueven hay que connotar el paso que dan, la época de la alfombra que pisan, el paño con que se cubren el cuerpo [...]" (Santi 1980, 25).

7 Al parecer, el Cuaderno 2, al contrario del primero, no lleva ninguna alusión temporal concreta; sin embargo, la información de que el Triunvirato mandara a la hija Angela a un convento indica que la conversación entre Castelli y Belgrano hubo de tener lugar después de mayo de 1812.



de armas, el negro Reyes (ahora vendedor de pescado) quien le informó sobre el paradero de la mulata (y ex-amante de Castelli) Belén; visitó al judío Hunguer, comprador de la mercancía humana y, finalmente, volvió –sin Belén– a casa, terminando el día –como aquel de junio (54)– con su resumen escrito en el primero de los dos cuadernos de que consta la novela. Analicemos este día que abarca un total de doce capítulos (del cap. XIII al cap. XXV del Cuaderno 1) o, expresado de otra forma: 63 páginas, más del tercio del relato total<sup>8</sup>. Montado a caballo este frío día de julio de 1812<sup>9</sup>, Castelli siente una "lenta combustión" penetrar su cuerpo y recuerda otros momentos de parecida sensación: aquel día de mayo en que él, Castelli, deshizo "el mazo de barajas españolas que un soldado, alto y rígido y envejecido, abría" (59). El narrador –el fragmento está relatado en tercera persona– no dice de qué año se trata ni quién era aquel español, pero la repetida alusión a la misma imagen permite deducir que se trata de Liniers y que la fecha es el 20 de mayo de 1810 (cf. el bajorrelieve mencionado de Eberlein). La memoria conduce al protagonista al segundo episodio de "combustión", ocurrido después de la desbandada del ejército libertador, cerca de Desaguadero en una fría mañana de junio; nuevamente la historiografía ofrece la fecha y el acontecimiento: la derrota de Huaqui en junio de 1811. En vez de presentar una escena bélica entre los dos ejércitos (el libertador y el del traidor realista Goyeneche), el narrador construye una escena metaliteraria, al estilo de y a la vez opuesta a *El matadero* de Echeverría: el "héroe" Castelli, a caballo, se enfrenta a una turba:

[...] portadora de muerte, enardecida [...] las bocas negras de la turba, y el aullido obscuro que rajaba las bocas negras de la turba, las bocas negras y rajadas que esperaban carne para desgarrar [...] y [Castelli] en esa mañana interminable de junio mató. El hombre que corría al frente de la turba, con una lanza en las manos, una bandera negra flameando [...] entre los aullidos *Viva la Religión y el Rey* [...]. El hombre cayó, y Castelli alcanzó a ver el agujero que el plomo de su pistola abrió en la garganta del hombre, y vio el estupor que esa muerte infligía a la turba, el silencio que le imponía, y se vio, a sí mismo, como ausente, atravesar la turba enmudecida [...] y galopar (60s.).

---

8 La "primera parte", del cap. I al XIII del mismo cuaderno (junio de 1812), ocupa casi igual espacio que la "tercera", el Cuaderno 2: 42 páginas la primera y 45 la tercera. A ellas se les añade el apéndice del editor, unas 7 páginas.

9 Los historiadores informan de que Alzaga fue ejecutado y expuesto en la horca el 7 de julio de 1812.

Castelli hace lo que los románticos (Echeverría), otros utópicos, no eran capaces de hacer: imponerse a la "barbarie" en aquel momento de exasperación religioso-política (cf. el grito de la turba), pero que anticipa los "vivas" (al Restaurador) y los "muera" a los "asquerosos, salvajes unitarios" de la época de Rosas. Para distanciarse más del informe historiográfico, Rivera termina el capítulo con una serie de preguntas: "¿Qué hizo, qué dijo? ¿Se paró [...] los puteó, carajeó? ¿Clavó su espada? ¿O estiró las manos, callado, sin arenga [...]? ¿paró a los espantados?". Preguntas que el narrador deja sin respuesta mientras que la única afirmación acerca de "sus palabras" se ve puesta en duda, acto seguido, por la restricción: "si las dijo" (63). Termina el episodio con un pasaje que ruborizaría a cualquier historiador, me refiero al sueño de Castelli con su propio velorio, con sus compañeros congregados en juramento alrededor de su ataúd (vacío) y él mismo caminando hacia la esfera púrpura en el borde de una pradera, ¿romanticismo utópico?

Antes de que el personaje evoque la tercera ocasión de "combustión lenta y pálida", el narrador en tercera persona introduce todo un capítulo (C1, XIV) para interrumpir el tiempo presente<sup>10</sup> –la cabalgata mañanera del 7 de julio de 1812– y conducirlo a su cuarto y a la escritura durante la misma noche. En el cap. XV (C1), finalmente, el lector se entera de aquella tercera ocasión: un carnaval, "antes del segundo desembarco inglés" (la historia nos ayuda al señalar el año 1807) cuando la Stark lo provoca y él (ella) la (lo) acorrala. En fin, la "combustión" une dos situaciones altamente políticas: la consumación de la revolución y su derrota con otro momento que tiene valor únicamente para el personaje: el disfrute de una pasión clandestina. Pero no olvidemos que en el *ahora* –julio de 1812– Castelli siente la misma combustión por cuarta vez: va a degradar a la Stark (mancha sus mejillas con su saliva pestilente), pero también va a sufrir una derrota: la Stark no le informará sobre el comprador de la mulata Belén, otra ex-amante, pero que pertenece a una raza y clase por cuya liberación e igualdad, social y económica, Castelli había luchado.

Para no extender demasiado el análisis, resumo brevemente los demás acontecimientos mezclados con este día de julio de 1812: el cap. XVI se ocupa del encuentro de Pedro José Agrelo, Castelli y su primo Manuel Belgrano con Lord Beresford (durante el mismo carnaval de 1807 en el que Castelli conoció a la Stark), episodio que ofrece la oportunidad de reflexionar sobre la corrección o falsificación de las traducciones. Lo que aquí parece mala voluntad (o buena,

---

10 El recurso se hace obvio en el cap. XVII: en la p. 77 Castelli "golpea en la puerta" de Irene y es sólo en la p. 80 cuando "la puerta, alta y estrecha, se abre"; entretanto, el personaje puede rememorar y pasar al cuaderno (¡por escrito!) asuntos de este día y de otros del pasado lejano: el carnaval de 1807 con Irene; el encuentro de ambos en el Alto Perú en 1810 o 1811...

en el sentido de la diplomacia) de Agrelo, quien traduce "shit" por "muy inteligente", tiene un sentido más profundo si recordamos otro texto anterior de Rivera, *Nada que perder*, donde el narrador plantea la duda sobre la posibilidad de acercarse al verdadero sentido de las palabras al verse obligado a traducir la carta que finaliza la novela con la ayuda de un Appleton: "Incurrí en penosas cacofonías, en defecciones sintácticas más o menos advertibles y omisiones forzosamente insidiosas" (Rivera 1982, 141). El mismo día de julio de 1812 se alude a la traducción hecha (en algún momento no especificado) por Agrelo de un texto francés (¿Marat?) sobre el fracaso de la revolución francesa (84); Castelli recuerda, además, el 5 de julio de 1807: fue el día en que los ingleses invadieron Buenos Aires y en que Castelli se enfrentó al jefe de las tropas criollas, el vasco-español Alzaga, enfrentamiento en el que las ideas de igualdad-libertad-fraternidad (Castelli) se opusieron a la de orden (Alzaga), la alegría de vivir (Venecia) a la dureza (el norte de España), el *Quijote* ("manual estúpido" de "cómo perder el tiempo", 89) al *Cantar del Mío Cid*, en fin, un día en el que la utopía entró en lucha con la realidad. Dentro del presente (julio de 1812) cabe aún otro episodio, referido al mismo 5 de julio de 1807, episodio íntimo, pero que por su extensión (cap. XIX) exige la misma atención que el político (C1, XVIII), a saber, el baño y, se supone, el amor con la mulata Belén. Acto seguido, el narrador vuelve una vez más al mismo día de 1807 con la ayuda de la memoria del negro Reyes, entonces un joven soldado bisoño, que se hacía encima. Gracias a este personaje y a su memoria, el lector es informado sobre el juramento de Castelli a favor de la libertad e igualdad de los indios y negros<sup>11</sup>, sobre la primera victoria del ejército libertador en Suipacha (noviembre de 1810; 105) y el fusilamiento de Liniers, tres meses antes en Córdoba (26 de agosto de 1810; 109ss.). El relato del comprador de la mulata Belén, el judío Hunguer ("hambre" de riquezas), finalmente, permite dar un paso más atrás, hacia el 22 de mayo de 1810 (118s.) y ampliar el horizonte a otros países: la lucha de los polacos por fundar una nación, la independencia norteamericana, la resistencia española contra Napoleón, todo ello desprovisto de aire heroico y tratado como el simple "negocio de la guerra".

Como se ve, el relato que arranca en un presente establecido en Buenos Aires a mediados de 1812, salta constantemente de lugar en lugar y de tiempo en

---

11 Rivera juega con la memoria del lector del que espera que descubra la contradicción presente en la doctrina de la iglesia colonial que afirma que un hombre "no es igual a otro hombre, a menos que los dos sean ricos; y todos los seres vivientes son criatura de Dios, salvo los negros, indios, judíos y bestias similares" (23), doctrina recitada irónicamente por Castelli mientras que Reyes cita el discurso pronunciado por Castelli en Tiahuanaco el 25 de mayo de 1811: "un hombre libre es igual a otro hombre libre" (105; cf. 38).

tiempo, aparentemente sin más orden que el de la memoria<sup>12</sup>; fragmentos acerca de los "grandes" acontecimientos y hombres alternan con o son interrumpidos por otros de los que no se ocupa la historia oficial, a pesar de que –en palabras de W. Benjamin– "nada de lo que se ha verificado está perdido por la historia" (tesis 3). Aunque en el relato el autor cede la palabra a uno de los grandes de la historia, Castelli, portavoz de contemporáneos como Monteagudo, Moreno, Agrelo etc., tampoco están ausentes los de "abajo", como la mulata Belén y el negro Reyes<sup>13</sup>. Recordemos una vez más la batalla de Waterloo vista por el ignorante Fabrizio del Dongo. También para Reyes el mayor recuerdo de la batalla contra los ingleses en 1807 es el de su propio olor al hacerse encima y la victoria de Suipacha significa una pierna de palo. Pero no hay que despreciarlo por ello; también es él quien se acuerda (de oídas) de los caballos que descuartizaron a Condorcanqui (Túpac Amaru) en 1781 y de las finas damas perfumadas que miraban desde sus balcones.

De todas formas sería difícil distinguir entre historia política y privada en este relato: la historia de Castelli y de su familia es la del Estado y no sólo porque hasta el destino de su hija (y su novio Igarzábal) fue decidido por el Triunvirato: la discusión de las ideas clave sobre la revolución y la oposición entre morenistas y saavedristas (luego unitarios y federales) surge en la correspondencia privada entre Castelli y su hija Angela; las cartas sirven de pretexto para enumerar los binomios opuestos en aquel momento: orden <-> desorden (saavedristas <-> morenistas); desigualdad <-> igualdad; monárquicos <-> demócratas; vasallaje <-> libertad; interés económico <-> distribución de tierras; religión y patria <-> ateísmo y afrancesamiento (141ss.).

La ausencia de frontera entre lo grande y lo pequeño, lo privado y lo público, se aplica a la misma persona del protagonista al que se ve en acciones heterogéneas como son la ingestión de comida, el acto sexual, el discurso, la lucha... Esta dispersión o falta de identidad única se refuerza en la constante pregunta "¿quién soy?" (cf. la primera y última frase del fragmento C1, III) o en esta otra "¿quién escribe? –¿el orador de la Revolución?, ¿el representante de la

---

12 La batalla perdida de Huaqui en 1811 precede a la invasión inglesa en 1806 y a la ejecución de Liniers en 1810; Castelli ya ha vuelto de la Stark en el cap. XIV, para conocerla por primera vez en el capítulo siguiente...

13 Para el autor, el papel de Belén es capital, puesto que ella será la receptora de los cuadernos de Castelli. En el caso de Rivera se trata antes de una deuda social –su compromiso con el socialismo– que de un intento de incorporar el máximo de voces con el objetivo de crear la "novela total" como lo pretendían los escritores del *boom*; cf. la pretensión de Fuentes de ofrecer "una convención representativa de la realidad que pretende ser totalizante" (1969, 19). La mayoría de la última generación de escritores argentinos podría suscribir el objetivo pigliano de *Respiración artificial*: "hay que hacer la historia de las derrotas" (y de los derrotados). Igualmente confirman la conclusión de Hutcheon (1993) sobre la "metaficción historiográfica": no hay una verdad única sino verdades en plural por lo que no se puede hablar de "falsedad" sino más bien de otra(s) verdad(es).

Primera Junta?, ¿el lengua cortada?, ¿alguien distinto a los anteriores?" (C1, XXI). Asimismo la tarjeta que Castelli se ha fijado en la solapa, "Soy Castelli", subraya la duda, escisión o contradicción acerca de su identidad.

La misma ambigüedad se repite en el nivel del discurso: la novela se construye a base de dos cuadernos escritos por Castelli, completados por su hijo Pedro (sus acotaciones finales) y un apéndice de un presunto editor. A estas voces se añaden otras: el narrador en tercera persona, una voz anónima ("tú") que le dicta al protagonista (al estilo del Dr. Francia de Roa Bastos) y le ordena corregir lo escrito ("Tache, Castelli"), la alternancia entre la primera y la tercera persona del singular ("yo-él"), el constante cambio entre la escena en el pasado (en tercera persona) y la reflexión o la escritura sobre ella en el presente; el relevo del narrador externo o interno (Castelli) por narradores secundarios como Belén, Reyes y otros; en fin, estamos ante una diversidad de voces en oposición clara a la monología practicada por el discurso autoritario.

De ninguna forma el autor pretende asumir la actitud del historiador rankiano con sus nociones de "objetividad", "verdad" y "realidad", de "estudio crítico" y "penetración de los detalles" (White 1992, 163). Ya en la novela anterior, *En esta dulce tierra*, Rivera expresa su rechazo a la pretensión de objetividad y, en primer lugar, a la "purificación" de la historia:

[...] reconstruida por infatigables y púdicos caballeros que describen al pasado limpio de la avidez de los patrones de tierras, vacas, esclavos, bancos, asesinos, orfelinatos, comercios y lupanares, y habitado por limpios y pulcros guerreros (que jamás traficaron una derrota o una victoria) y más limpio aún de las imprecaciones y los odiosos excesos de la multitud (Rivera 1994, 16).

En diversas entrevistas Rivera sigue las pautas aristotélicas y coloca el alcance de la literatura por encima del de la historia: "La literatura dice la verdad [...]. La historia la escriben los vencedores y la historia de los vencedores canoniza. La otra historia es tarea de la buena literatura"<sup>14</sup>. Obviamente esta cita recuerda a la tesis 7 de las *Tesis de filosofía de la historia* de Walter Benjamin:

[...] cuando se pregunta con quién se compenetra el historiador historicista. La respuesta suena inevitable: con el vencedor. Pero los amos eventuales son los herederos de todos aquéllos que han vencido [el materialista

---

14 Speranza 1995, 186; cf. la misma afirmación del autor en *Clarín*: [...] "que hable la ficción. Sea, si aceptamos que la ficción es la lengua de la verdad" (Rivera 1992, 12).

histórico] considera que su misión es la de pasar por la historia el cepillo a contrapelo (Benjamin 1983, 111).

Como el filósofo alemán, Rivera propone pasar en sus relatos "el cepillo a contrapelo" por la historia. No apoya o legitima las figuras de la historia nacional como lo hacen los "romances fundacionales" (Doris Sommer) al estilo de *Amalia*<sup>15</sup>.

Por otra parte, el relato de Rivera confirma la observación de Hutcheon: "Postmodern fiction stresses the tensions [...] between the actual events of the past and the historian's act of processing them into facts" (1993, 73). El acto de escritura es el más importante en este texto, igual que en el de la "crónica" saeriana, *El entenado* (1983). Rivera se demora en los detalles de "papel, pluma, tinta" igual que Saer en la mano y en la pluma que "deja un reguero negro a la luz de la lámpara" (1983, 35). Rivera (el médico Cufre) insiste en que Castelli, el instigador de la revolución, aún tiene la capacidad de hablar (C1, VII), pero que éste se niega a hacerlo (40ss.): las palabras, antes tan fáciles, se le han podrido como la lengua. El estilo retórico de su defensa ante el Tribunal se opone claramente al dubitativo de su escritura en el capítulo que le sigue. Según Castelli, "las palabras [...] traicionan el recuerdo" (76), aunque tampoco el recuerdo (la escritura) ofrece la garantía de la verdad (ibíd.) o, como dice Saer en *El entenado*: "El recuerdo de un hecho no es prueba suficiente de su acaecer verdadero" (1983, 32). El relato (y el tiempo) se va interrumpiendo constantemente para conducir al personaje a su escritorio y a su cuaderno de tapas rojas, recordándole al lector que todo es memoria y escritura, es decir, no la realidad misma como pretende el historiador. El narrador no sólo pone el énfasis en el acto de escritura, sino que también subraya el uso de informantes en segundo grado: el fragmento XIX (C1) repite obsesivamente (al estilo de Saer) el *verbum dicendi* "contó" y el XXIII, "dijo"; en este fragmento la metarreferencia se potencia por la fórmula "Dijo que a él le contaron".

Resulta obvio que el uso que Rivera hace del material histórico es diferente al que hace el historiador tradicional; su manera de tratarlo es opuesta a la de éste: remisión al emisor y autorreferencialidad contra ocultamiento del mismo; insistencia en el presente del discurso frente a la pretendida objetividad

---

15 Para una comparación entre esta novela y *En esta dulce tierra* de Rivera, véase Gilman 1991, 58 y Perilli 1994, 124ss. Señalo únicamente tres juicios de *La revolución* poco halagüeños o desenfadados sobre los prohombres argentinos: a Belgrano se le llama "chico majadero, bomberito de la patria" (161); Rivadavia "ama al poder más que a sí mismo" (97); Saavedra es un "realista solapado" que reincide "en las pomposas exhortaciones que el idioma español destina a los inevitables papamoscas" (141, 139). Por lo demás, Sarmiento resulta ser la figura obsesiva en la mayoría de las novelas del autor quien -como su personaje Bedoya- se convierte en verdadero "mirón" (Rivera/Viñas 1991, 3) y desmitificador del héroe escolar.

atemporal; fragmentación, yuxtaposición y repetición de los episodios frente a la fluidez y a la unidad bien armada del historiador; saltos y retrocesos contra causalidad y linealidad; un discurso de voces múltiples y dubitativas frente al discurso monológico y unívoco; insistencia en la mezcla de vida privada y pública y en la psique y los deseos (sexo, incesto, miedo...) frente a la restricción a los actos públicos y su valor para el Estado; la visión limitada e insegura contra la visión que abarca grandes movimientos; la exposición de las contradicciones y las bajezas que subyacen a los grandes momentos en oposición a la purificación y legitimación de los mismos...

Sin embargo, como prueban las citas de las entrevistas, estos elementos no significan una limitación del relato literario según Rivera. La literatura puede permitirse ofrecer una visión más compleja, menos "purificada" de los motivos y actos de los grandes de la historia, eternizados en estatuas, plazas y calles. También puede plantear preguntas sin contestarlas y sugerir la colaboración del lector en la búsqueda de sus respuestas<sup>16</sup>. Por otro lado, esta voluntaria pluralidad de voces e ideas no puede distraer del objetivo principal del autor, la revisión de la versión oficial del pasado. Ello, naturalmente, implica la puesta en duda del alcance de este pasado: la Revolución de Mayo no fue la victoria de las ideas de libertad e igualdad sino la de los intereses económicos y partidistas (141ss.), apreciación parecida a la del médico Cufre en *En esta dulce tierra* sobre la victoria de Ituzaingó (Rivera 1995, 35). El recurso al pasado sugiere considerar a éste como parte del presente, sobre todo en épocas de crisis o de autoritarismo<sup>17</sup>. Si antes se ha dicho que el tiempo se abre hacia momentos más lejanos, lo mismo es cierto para el futuro: la mirada se extiende hacia la época de la guerra civil entre unitarios y federales, pero también hasta la Revolución rusa, Lenin y los campos de concentración stalinianos (175); abarca, además, al peronismo gracias a los dos epígrafes (contradictorios entre sí) que encabezan la novela. Y la carta final de Castelli a un amigo anónimo ¿no estará dirigida a un destinatario futuro, es decir, actual? En ella su autor hace el análisis de la revolución fracasada ("se consumió la hora efímera y tempestuosa y frágil de la revolución", 127), pero también deja su testamento espiritual sobre "el valor y la incorruptibilidad del hombre" (128) para terminar con un llamamiento a la constante resistencia y a la capacidad de "no confundir lo real con la verdad", es decir, su autor apela a la utopía, este "sueño eterno" del que habla el título,

---

16 Rivera en Speranza 1995, 191. Gilman observa con acierto que varias novelas del autor terminan con una pregunta (1991, 51): *Nada que perder* (1982), *En esta dulce tierra* (1984); *Apuestas* (1986); *La revolución es un sueño eterno* (1987); *Los vencedores no dudan* (1989).

17 Cf. White 1987, 28; en el texto de Rivera se alude a la necesidad de ver el presente como "sombra" del pasado: "sombra de qué éramos yo y el presente, y él" (180).



sustituyendo "la muerte" del discurso de Monteagudo por el de la revolución. Castelli cree que un día cesará "el gusto por el poder [y] la muerte", ya que añade la esperanza en el futuro al encerrar el adverbio "siempre" entre interrogantes (97; cf. las palabras de Vergara, 181). Por último, la pregunta que cierra la novela apunta igualmente hacia el futuro, más allá de la fecha de publicación de la novela, a esa eterna utopía de un mundo justo e igualitario, esa misma utopía con la que el hijo en *Apuestas* concluye su relato sobre la última dictadura militar en Argentina:

[...] tenemos dos patrias padre la tuya es una patria de asesinos y yoyoyo voyavolvervovolvervovolver para enterrarla (Rivera 1986, 78)<sup>18</sup>.

## Bibliografía

- Abad de Santillán, Diego. 1965. *Historia argentina*. Buenos Aires: Tea.
- Barthes, Roland. 1982. Le discours de l'histoire. En: *Poétique* 49, 13-21.
- Benjamin, Walter. 1983. *Para una crítica de la violencia*. México, D.F.: Premia.
- Calabrese, Elisa T. 1994. Historias, versiones y contramemorias en la novela argentina actual. En: *id. et al. Itinerarios entre la ficción y la historia*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 53-79.
- Carpentier, Alejo. 1978. *El reino de este mundo*. Barcelona: Edhasa.
- . 1981. *La novela latinoamericana en vísperas de un nuevo siglo y otros ensayos*. Madrid: Siglo XXI.
- Carrique, Amalia. 1991. Novela histórica: deconstrucción de la historia nacional. En: *Río de la Plata* 11/12, 57-64.
- Chaves, Julio César. 1957. *Castelli, el adalid de mayo*. Buenos Aires: Leviatán.
- Foucault, Michel. 1978. *La arqueología del saber*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Fuentes, Carlos. 1969. *La nueva novela hispanoamericana*. México, D.F.: J. Mortiz.
- Gilman, Claudia. 1991. Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera. En: Roland Spiller (ed.). *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt/M.: Vervuert, 47-64.

---

18 Las palabras de Castelli sobre una "guerra civil" (177) y el exterminio de "subversivos del orden público" (153) abarcan tanto la época de Rosas (la muerte del hijo de Castelli a manos de rosistas en 1839) como los años setenta de nuestro siglo.



- Gnutzmann, Rita. 1996. De la historia como literatura y de la literatura histórica. En: *Príncipe de Viana*. Anejo 17, 153-165.
- Hamon, Philippe. 1981. *Introduction à l'analyse du descriptif*. Paris: Hachette.
- Hutcheon, Linda. 1993. *The Politics of Postmodernism*. New York: Routledge.
- Le Goff, Jacques. 1991. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Perilli, Carmen. 1994. *Las ratas en la torre de Babel. La novela argentina entre 1982 y 1992*. Buenos Aires: Letra Buena.
- Piccirilli, Ricardo; Francisco L. Romay y Leoncio Gianello. 1953/1954. *Diccionario histórico argentino*. Buenos Aires: Edics. Históricas Argentinas.
- Rivera, Andrés. 1982. *Nada que perder*. Buenos Aires: CEAL.
- . 1986. *Apuestas*. Buenos Aires: Per Abbat.
- . 1992. Memorias de un tejedor. En: *Clarín* 9.4.1992, 12.
- . 1994. *La revolución es un sueño eterno*. Buenos Aires: Alfaguara.
- . 1995. *En esta dulce tierra*. Buenos Aires: Alfaguara.
- ; David Viñas. 1991. El burgués, el escritor y el amigo de Sarmiento. En: *Clarín* 29.8.1991, 3.
- Russo, Miguel; Gabriela Tijman. 1996. Ser escritor (entrevista con A. Rivera). En: *La Maga* 3.4.1996, 39-41.
- Saer, Juan José. 1983. *El entenado*. Buenos Aires: Folios.
- Santi, Enrico Mario. 1980. Entrevista, Reinaldo Arenas. En: *Vuelta* 47, 4, 18-25.
- Speranza, Graciela. 1995. *Primera persona*. Buenos Aires: Norma.
- White, Hayden. 1992. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del Siglo XIX*. México, D.F.: Era.
- . 1987. *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore/London: Johns Hopkins UP.

# "Ser algo más que espectadores de la vida violenta"<sup>1</sup>: el carácter utópico de las prácticas artísticas

Ute Seydel

## 1. Interpretación simbólica de la historia nacional en *Los recuerdos del porvenir*

Mediante la rememoración Elena Garro recupera en su novela *Los recuerdos del porvenir*, escrita en 1953 aunque publicada apenas diez años más tarde, el mundo y las vivencias de su infancia. La autora elabora una estructura compleja de significación al recrear el ambiente de un pueblo ubicado en el sur de la República Mexicana<sup>2</sup> y devastado por las luchas armadas de la Revolución Mexicana (1910-1920) y la Guerra de los Cristeros (1926-1929). El destino de los habitantes de Ixtepec, espacio simbólico del texto, ejemplifica la vida de los mexicanos en los pueblos sureños durante los años veinte. A raíz de la ocupación militar, Ixtepec se convirtió en un lugar de desdichas, de sequía y polvo. Es un paraíso al revés del cual no hay escapatoria, ni para las víctimas ni para los victimarios. En él se cumple un destino previamente determinado ya que "el porvenir era la repetición del pasado" (63). Aparentemente los militares están condenados a perpetrar actos arbitrarios y los habitantes a padecerlos. La represión y el terror causan la desintegración familiar y social. Reina un estado de falta de libertad que afecta a todos los habitantes sin distinción de clase, exceptuando al antiguo grupo de terratenientes que impide el éxito de las reformas agrarias al pactar con los militares. La privación de libertad y la dependencia emocional y existencial es especialmente aguda para las queridas de los militares.

Y miraron los muros del cuarto que las tenía prisioneras. No podían escapar a sus amantes. La nostalgia por la libertad [...] se volvió intolerable y el Hotel Jardín las llenó de terror. En la calle las carreras terminaron y el pueblo volvió al silencio. Ixtepec estaba preso y aterrado como ellas (237).

Estas mujeres fueron secuestradas y encerradas en el Hotel Jardín, espacio que para ellas significa lo contrario del jardín bíblico, el edén. Los otros espacios femeninos cerrados son las casas de la burguesía. Las mujeres pertenecientes a esta clase social abandonan sus hogares sólo para visitar a sus amigas o para

---

1 Garro 1963, 121. Si no indicado de otra manera, las citas siguientes se refieren a esta edición.

2 Basándose en afirmaciones de Elena Garro en diferentes entrevistas, varios investigadores tales como Carballo (cf. 1999, 6), Gutiérrez de Velasco (cf. 1996, 110) y Glantz (cf. 1994b, 206) señalaron que el pueblo de su infancia, Iguala en el Estado de Guerrero, sirvió de modelo para elaborar el escenario de Ixtepec.

asistir, en compañía de sus esposos, a los conciertos y paseos en la plaza pública. Para ellas no existen solamente limitaciones espaciales sino también de índole moral y de conducta, típicas en una sociedad patriarcal, como son la negativa de opinar libremente, de salir del ámbito familiar y doméstico así como de ejercer libremente su sexualidad.

Desde la piedra "aparente" que al final de la novela es identificada como monumento que representa el cuerpo de una mujer, se recuerdan los tiempos de abundancia, fertilidad y fiesta, abolidos por la presencia militar:

Cuando el general Francisco Rosas llegó a poner orden me vi invadido por el miedo y olvidé el arte de las fiestas. Mis gentes no bailaron más delante de aquellos militares extranjeros y taciturnos. Los quinqués se apagaron a las diez de la noche y ésta se volvió sombría y temible (12).

La luminosidad y las horas del día se vinculan repetidamente con la alegría, mientras que la oscuridad, las sombras y la noche con el miedo y la desdicha (cf. 63). Los conceptos de piedra o petrificación encierran múltiples significados, tales como la inercia y la detención del tiempo, haciendo referencia a dos momentos en la historia mexicana: a los "días petrificados" durante la dictadura porfirista (cf. 34), marcados por el miedo, la injusticia y la opresión, y con poca esperanza en el cambio político-social, así como a los años posteriores a la victoria del Ejército Constitucionalista:

[...], las batallas ganadas por la Revolución se deshicieron entre las manos traidoras de Carranza y vinieron los asesinos a disputarse las ganancias, jugando al dominó en los burdeles abiertos por ellos. Un silencio sombrío se extendió de Norte a Sur y el tiempo se volvió otra vez de piedra (35)<sup>3</sup>.

Contrasta la opacidad y solidez de la imagen de la piedra en la que se transformará Isabel, una de las protagonistas de la novela, con la descripción metafórica de Julia, quien parecía ser un cristal, traslúcido (cf. 124) y quebradizo: "Su imagen brillante se escindió y cayó en trozos de cristal" (132).

Asimismo los elementos naturales como el aire, el agua y la tierra y las condiciones atmosféricas como el calor (cf. 98 y 103), la sequía, el frío y la humedad o la lluvia (cf. 103 y 105) cobran especial importancia en la simbolización de los acontecimientos históricos y sociales, así como en las características de los personajes y las transformaciones que éstos sufren. Los dos principios

---

3 Con respecto a la inercia y circularidad temporal, véase también Garro 1963, 63.

antagónicos de violencia, terror, historia real, por un lado y amor, paz, magia y lo fantástico por el otro, se relacionan principalmente con los dos protagonistas masculinos, con el general Rosas y el forastero Felipe Hurtado. La alegría, causada por la llegada de éste, se refleja en la naturaleza y la iluminación de las calles de Ixtepec:

La noticia de la llegada del extranjero corrió por la mañana con la velocidad de la alegría. El tiempo, por primera vez en muchos años, giró por mis calles levantando luces y reflejos en las piedras y en las hojas de los árboles; los almendros se llenaron de pájaros, el sol subió con delicia por los montes [...]. La inesperada presencia del forastero rompió el silencio. Era el mensajero, el no contaminado por la desdicha (63).

Es el personaje mágico que caminando no deja huellas (cf. 55), que bajo la lluvia no se moja, que enciende un cigarro flotante en el aire (cf. 39) y que finalmente, dando el salto a la imaginación, se salva con Julia. Por el contrario, bajo la presencia del general Rosas se paralizan el tiempo y la naturaleza. Prevalecen el desamor y las sombras:

Seguíamos bajo su sombra [del general] inmóvil que repetía el mismo crimen una y otra vez con la precisión minuciosa de un maniático. En su tiempo inmóvil los árboles no cambiaban de hojas, las estrellas estaban fijas, los verbos ir o venir eran el mismo, Francisco Rosas detenía la corriente amorosa que hace y deshace las palabras y los hechos y nos guardaba en su infierno circular (261s.).

De los personajes femeninos Julia es el símbolo de la belleza y la imagen del amor (cf. 95). Se resiste pasivamente al poder, ensimismada en sus recuerdos (cf. 77). Es afín al mundo mágico mientras que Isabel transita entre éste y la conspiración, la rebelión y el ámbito del poder estatal en su constante búsqueda de libertad y una vida plena. Es un ser escindido (cf. 29) que no es capaz de conciliar "la Isabel real" con "la irreal". "Y la Isabel suspendida podía desprenderse en cualquier instante, cruzar los espacios como un aerolito y caer en un tiempo desconocido" (29), está inscrito en ella la voluntad de expansión y de huida de todo lo que limita, por consiguiente también el peligro de desaparecer "sin dejar huellas visibles de ella misma"(30).

El polvo, vinculado a la sequía, apunta hacia la desilusión, la infertilidad y la violencia, mientras que el agua y el viento, siendo este último aire en movimiento, se refieren al poder imaginativo, a la creatividad, la fertilidad, el

amor, la dicha y la liberación de las diferentes restricciones impuestas. La lluvia y el viento anuncian, por ejemplo, la llegada de Felipe (cf. 103) y una tormenta es el preludio de los ensayos teatrales:

¡Qué viento! [...].

Isabel lo recibió [a Hurtado] palmoteando de alegría; Juan y Nicolás riéndose y dando patadas en el suelo.

[...] Isabel se lanzó sobre Juan y los tres bailaron al compás de la música y la lluvia (105).

En la obra de teatro, ensayada por Felipe y otros personajes, Nicolás evocará el mar, símbolo de libertad, de vigor y de lo infinito. Siendo el mar también símbolo de la sexualidad femenina, su hermana Isabel expresa el deseo de conocerlo (cf. 118). La relación establecida por Elena Garro entre el lenguaje, la magia y el elemento del agua se abordará posteriormente, al analizar la función de las prácticas artísticas como actos revolucionarios, subversivos y liberadores<sup>4</sup>. Los dos principios antagonísticos se manifiestan finalmente también en ciertos cronotopos, los primeros de paz, armonía, esperanza, felicidad y libertad, los otros de terror, desesperanza, desdicha, cautiverio y muerte. Figuran entre los primeros el jardín de los Moncada que guarda el paraíso recordado de la infancia y el de los Meléndez que servirá como escenario de los ensayos teatrales y en cuyo pabellón se alberga Felipe durante su estancia en Ixtepec. Se transformará posteriormente en espacio del encuentro secreto entre Julia y Felipe y así en escenario de traición contra Rosas. Pertenecen a los segundos el Hotel Jardín, la comandancia militar, el cementerio, las trancas de Cocula y la casa de las "cuscas", en las afueras de Ixtepec. Esta última es el espacio de los marginados que son las prostitutas y el loco, y de la conspiración por parte de los partidarios del movimiento cristero<sup>5</sup>. La casa del doctor Arrieta se transforma de espacio festivo en una trampa para los invitados, en el cual la música ininterrumpida presagiaría la muerte.

Este breve recorrido a través del universo simbólico de la escritora hace evidente el contraste reiterativo entre lo fijo y lo movedizo, lo inerte y lo dinámico entre lo monumental y lo quebradizo, entre lo totalizador y lo fragmentario. En los discursos historiográficos encontramos también dos principios: la memoria colectiva pluriperspectivista, fragmentaria y oral, en

---

4 Véase el inciso 3.2.

5 De acuerdo a la configuración espacial de Bachelard (1965) las casas de la burguesía con sus patios y jardines se podrían denominar "espacios poéticos", en cambio los otros serían, "espacios apoéticos". Véase al respecto el estudio de Rosas Lopátegui (1995).

constante peligro de borrarse o distorsionarse a consecuencia del olvido, y la monoperspectivista, totalizadora que inscribe una versión y la eterniza. Se cuestiona también la autoridad de los discursos historiográficos planteando el problema de quiénes hablan, narran y escriben/inscriben y quiénes no. Surge, entonces, la pregunta de por qué se retoman las voces sólo de algunos y no de todos los habitantes ya que los indígenas no tienen voz. Ni a Julia ni a Isabel les es otorgada voz para justificar sus actos frente a las admoniciones y condenas colectivas. Cabe mencionar que Isabel, sin embargo, en varias ocasiones expresa sus deseos sin importarle las convenciones. Y al respecto de esto habría que analizar por qué la criada Gregoria, a pesar de ser mujer y formar parte de los desposeídos y marginados, está autorizada a inscribir en la piedra su versión sobre el destino de Isabel y su familia.

A continuación se analizarán los procedimientos textuales de la autora para referirse a los hechos históricos, la conciencia colectiva y a los discursos vigentes de la mexicanidad, todo esto en relación con la autorreferencialidad, al problematizar los procesos rememorativos y narrativos. Se indagará acerca de la representación del sujeto femenino dentro de los procesos históricos y sociales así como en los discursos de la nación, configurada en *Los recuerdos del porvenir*, y, por último, la importancia que la autora concede al potencial imaginativo, al lenguaje y a las expresiones artísticas en la formulación de los otros discursos posibles.

## 2. Memoria, mito e imaginación en la reescritura de la historia

Desde la década de los cincuenta, observamos en América Latina un auge de la nueva novela histórica, nombrada metaficción o metanarración historiográfica por la crítica literaria posmoderna, siempre y cuando cumpla con el criterio de autorreferencialidad y de problematización del proceso narrativo y que manifieste una conciencia con respecto a la relatividad temporal de las verdades tanto históricas como ficcionales<sup>6</sup>. Estas narraciones subvierten las estrategias escriturales de las novelas históricas del siglo XIX, influenciadas por modelos narrativos europeos decimonónicos y empeñadas a ser verosímiles. Las ficciones latinoamericanas de la década de los cincuenta en adelante incorporan algunas técnicas narrativas exploradas por los escritores del *nouveau roman* tales como Alain Robbe-Grillet y Michel Butor, así como por varios narradores estadounidenses como William Faulkner y John Dos Passos. Por medio de la diversidad

---

6 Véanse por ejemplo el estudio de Hutcheon (1988) y la evaluación crítica de Montilla (cf. 1995, 62s.) con respecto a la aplicabilidad de este aparato teórico a las narraciones latinoamericanas contemporáneas. Dado que la novela de Elena Garro, de acuerdo al presente análisis, cumple con los criterios arriba enumerados, a continuación daré preferencia al término de metaficción/metanarración historiográfica.

de discursos yuxtapuestos y de voces narrativas simultáneas se subvierte el discurso histórico monolítico de la clase dominante y se hace evidente que no es posible construir un solo modelo narrativo e histórico. Estas narraciones reflejan más bien, al rescribir la historia sin obedecer a un orden cronológico, un profundo escepticismo ante la posibilidad de encontrar una verdad histórica y de llegar a una valoración objetiva, debido al carácter subjetivo y fragmentario de cualquier memoria. Asimismo estas narraciones revelan los procesos hibridizantes (cf. Rincón 1995, 207) en las culturas latinoamericanas, para así deslindarse de los esencialismos en los que previamente se basaba la construcción de identidades culturales. Por ende, al imitar los registros lingüísticos de distintos grupos sociales, se reflejan también a nivel lingüístico la heterogeneidad cultural y la implicación de los diversos sectores de la sociedad en los procesos socioculturales e históricos. Las metaficciones historiográficas son ambiguas, recurren a la ironía, la parodia y la sátira e introducen elementos mágicos y fantásticos. El crítico Carlos Rincón señala la presencia de distintos niveles de significación presentes en dichas novelas, dado el uso de la ironía y de las alegorizaciones. Estas estrategias discursivas "minan en sus bases" "la supuesta referencialidad buscada" (ibíd., 205).

Los metarrelatos historiográficos, escritos a partir de la década de los cincuenta, combinan deliberadamente concepciones acerca de la realidad y del tiempo provenientes de la cultura europea y de las culturas indígenas. Integran, como puntualiza el crítico, mitos y hechos históricos, además de retomar símbolos culturales:

Gracias a la reescritura y renarrativización las ficciones latinoamericanas consiguen integrar la narración de historias (cuentos y relatos, mitos, leyendas), incorporarse o que se las asimile a otras formas simbólicas (sueños, ritos, acciones mágicas), y abrirse a los productos y narraciones de los medios masivos. A la vez, incluyen una conciencia de lo que se enuncia dentro del debate posmoderno como crisis de la representación y colapso de las grandes metanarraciones (ibíd.).

Los límites entre lo culto y lo popular, entre los conceptos de realidad empírica e historia por un lado, y surrealismo e imaginación por el otro, se borran. Las metaficciones historiográficas latinoamericanas actuales coinciden con la afirmación hecha por los personajes en el relato "Las dos Numancias" de Carlos Fuentes:



La historia se inventa. Los hechos se imaginan. Sin la ficción, ni tú ni ustedes sabrán qué cosa ocurrió en Numancia (Fuentes 1993, 153).

Se consideran, entonces, inseparables la imaginación y el acontecer real de los hechos. Contando y narrando la historia, el escritor intenta, al igual que el historiador, nombrar y explicar la propia realidad y poner al descubierto la realidad profunda de los hechos. La transición entre el carácter imaginativo de la historia y el carácter real de la literatura es fluida. La actividad de rememorar y reinventar la historia es procesal, vinculada con la búsqueda de una identidad cultural y con la performatividad del lenguaje, hecho que resume Carlos Rincón de la siguiente manera:

La identidad cultural aparece [...] como un llegar a ser permanentemente renegociado, y un volver a contar la historia. Son determinantes, entonces, imaginación, memoria y dimensión de futuro (Rincón 1995, 207s.).

Al comparar la actividad imaginativa del escritor con la del historiador, la historiografía obtiene características de una actividad creativa. Al interpretar los hechos históricos, se asemeja a las actividades hermenéuticas. Por consiguiente, la metaficción historiográfica y el texto historiográfico tienen ciertas estructuras idénticas cuya referencialidad discursiva habría que indagar en otro estudio. Esta investigación se limitará al análisis de tres registros discursivos presentes en *Los recuerdos del porvenir*, que son el poético, el periodístico y el historiográfico.

## **2.1 Revisión de los mitos del mestizaje y de la Revolución Mexicana desde una perspectiva femenina**

Los discursos de lo mexicano posrevolucionarios indagan los factores constitutivos de la sociedad mexicana moderna como sociedad mestiza. Los intelectuales tales como Alfonso Reyes, Pedro Henríquez Ureña, José Vasconcelos, Leopoldo Zea, Samuel Ramos y Octavio Paz implicados en los intentos de definir la identidad nacional, se proponían lograr la emancipación cultural de modelos europeos y estadounidenses después de que las Guerras de Independencia culminaron en la independencia política y la desespañolización. Las teorías del mestizaje de principios de nuestro siglo refutan las teorías raciales europeas decimonónicas que estigmatizaron las culturas mestizas mediante el "mito pesimista" de "inferioridad cultural". Esta última, de acuerdo a las teorías positivistas, sólo podía superarse mediante la inmigración (blanqueamiento literal) o la educación (blanqueamiento metafórico) (cf. Chiampi 1983, 140). La revaloración del mestizo se vinculaba a la reivindicación de "lo indígena" que



"permitió igualarlo imaginariamente a 'lo español'" (Rincón 1995, 206). El discurso americanista de las primeras décadas de este siglo, entonces, se caracterizaba por el esfuerzo sistemático de re-construir la "imagen eufórica de América" después de la pesimista del siglo anterior (Chiampi 1983, 140). Esto dio origen al utopismo con fundamento en lo autóctono<sup>7</sup> y al rescate de los valores de las sociedades indígenas, reprimidos desde la conquista, en oposición a las ideas occidentales de progreso tecnocientífico. El mito del origen impuro y bastardo es sustituido por un mito que nostálgicamente busca el origen en un paraíso original precolombino (cf. Borsò 1994, 46), pretendiendo lograr así una descolonización del imaginario (cf. Rincón 1995, 206). El mestizaje se convierte, entonces, en mito fundacional y la Revolución Mexicana se celebra como regreso a las tradiciones propias, ya que de acuerdo a Octavio Paz

la Revolución es una súbita inmersión de México en su propio ser [...]. Vuelta a la tradición, re-anudación de los lazos con el pasado, rotos por la Reforma y la Dictadura, [...] es una búsqueda de nosotros mismos, [...] es una fiesta (Paz 1984, 134).

El discurso antropológico, sociológico y filosófico con respecto al mestizaje ocultó que la Revolución Mexicana carecía de un programa social. Disimuló el hecho de que los mestizos, después de haber ascendido socialmente con la Revolución y de haber sustituido a los blancos y criollos como clase dirigente, no han definido cómo integrar concretamente a los indígenas a la sociedad posrevolucionaria. Quedaron sin aclarar las futuras relaciones entre las élites blancas y mestizas frente a los campesinos indígenas.

Una evaluación crítica de los logros de la Revolución y de la validez de los discursos de la identidad mexicana la realizaron escritores tales como José Revueltas en *El luto humano* (1943), Juan Rulfo en *Pedro Páramo* (1955) y Carlos Fuentes en *La muerte de Artemio Cruz* (1962) entre otros. José Revueltas somete a revisión crítica los mitos de identidad, basados en la reivindicación del origen paradisíaco, y el mesianismo revolucionario, mientras que Carlos Fuentes muestra que el móvil de los revolucionarios al participar en las luchas era la posibilidad de enriquecimiento personal sin que les hayan importado los ideales de la Revolución. Juan Rulfo, por fin, revela el crecimiento del caciquismo y de la impunidad bajo la protección de los generales revolucionarios. Elena Garro es una de las pocas escritoras que ya a mediados de este siglo participa desde el punto de vista femenino en el contra-discurso polifónico, perspectivista, crítico

---

7 Véanse Vasconcelos 1966 [1925] y 1958 [1926].

y analítico con respecto a la Revolución Mexicana y a los discursos de lo mexicano<sup>8</sup>.

La perspectiva específicamente femenina, asumida por Elena Garro, se refleja en su reinterpretación de la figura de la Malinche a través de la representación de personajes femeninos complejos y polisémicos así como mediante la consecuente resemantización del concepto de la culpa femenina y de la imagen de la mujer traidora en el contexto de la Revolución Mexicana y la Rebelión de los Cristeros. Los discursos de lo mexicano no consideraban el papel de las mexicanas en la vida sociocultural e intelectual del país ya que se tomó como punto de partida su esencia negativa (Glantz 1994c, 201). Si bien se hizo referencia al papel de la mujer en la formación de la raza mestiza, se realizó estigmatizándola mediante la interpretación misógina de la figura histórica de la Malinche, al convertirla en un arquetipo femenino negativo. Octavio Paz, por ejemplo, vincula el origen del mestizaje con conceptos tales como la violencia y la violación, al fusionar el mito de la Malinche con la figura de la Chingada:

Si la Chingada es una representación de la madre violada, no me parece forzoso asociarla a la Conquista, que fue también una violación [...] en la carne misma de las indias. El símbolo de la entrega es doña Malinche, la amante de Cortés. Es verdad que ella se dio voluntariamente al Conquistador [...]. Doña Marina se ha convertido en una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles. [...] El pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche (Paz 1984, 77s.).

Refiriéndose a las afirmaciones de Octavio Paz, Margo Glantz constata que "La Malinche es el paradigma por excelencia del mestizaje" (Glantz 1994b, 7), es la indígena que tuvo hijos con el conquistador y que se abrió al extranjero. Al integrar la Malinche a la figura de la Chingada, Paz la transforma en el "concepto genérico" "de la traición en México", "encarnado en una mujer histórica y a la vez mítica" (Glantz 1994c, 199). Hasta la revaloración de la Malinche tanto por las chicanas<sup>9</sup> como por las investigaciones recientes en

---

8 Otras escritoras tales como Nellie Campobello en *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México* (1931) narran las batallas de los villistas en el estado de Chihuahua, mientras que Rosario Castellanos se ocupa en *Oficio de Tinieblas* (1962) de la época cardenista en el estado de Chiapas, indagando los alcances de las reformas agrarias y de la supuesta reivindicación de lo indígena en la sociedad mexicana de los años treinta, revelando la falta de tolerancia y comprensión de los blancos y mestizos por los indígenas. Décadas más tarde, Angeles Mastretta ironiza en *Arráncame la vida* (1988) con el machismo de los revolucionarios, para mencionar sólo algunas.

9 Véase, por ejemplo, Anzaldúa 1984.

México<sup>10</sup> siempre estaba presente en los discursos de lo mexicano la carga de culpa de la traductora india y su responsabilidad por la destrucción de las culturas indígenas<sup>11</sup>. Elena Garro anticipa, en cierto modo, tanto en la novela *Los recuerdos del porvenir* como en el cuento "La culpa es de los Tlaxcaltecas" (Garro 1987) la revisión y resemantización del mito negativo de la Malinche. En ninguno de los dos textos conserva la figura de la Malinche pero sí la función de ella (cf. Glantz 1994c, 209). Ni Julia ni Isabel, protagonistas de *Los recuerdos del porvenir*, son indígenas. Es pertinente analizar desde la perspectiva de quiénes y por qué son juzgadas culpables y traidoras. Julia, por ejemplo, el personaje central de la primera parte de la novela, está excluida de la participación activa en el quehacer social y político. Es privada del derecho de moverse libremente, y se le niega la posibilidad de escoger el objeto de su amor y deseo al tener que aceptar el papel de querida de un hombre que no ama. A pesar de su condición de víctima, es responsabilizada por todas las desdichas que ocurren en Ixtepec. A modo de ejemplo citaré solo algunas voces en su contra: "¿Ves cómo una mujer es capaz de dominar a un hombre? ¡Desvergonzada, nos está arruinando!" (67) o "–Es verdad, aquí la única que gana siempre es Julia.– [...] – Si, la culpa la tiene esa mujer" (72).

Por su cercanía al poder, personificado en Rosas, ella es envidiada por los habitantes, ya que ocupa un lugar que muchos anhelan tener. Consideran que ella, por su condición femenina, es seducida por el poder y suponen que goza sus relaciones sexuales con Rosas. Convencidos de que Rosas, por atender sus caprichos, reprime y ejecuta a los habitantes, la juzgan culpable por los asesinatos. Caracterizándola como antigua diosa, ávida de sacrificios humanos, ellos preguntan: "¿Hasta cuándo se saciará esta mujer?" (81). El narrador homodiegético<sup>12</sup> y enunciador de los discursos mayoritarios, reconoce que ella se convirtió en el chivo expiatorio al comentar que ella "tenía que ser la criatura preciosa que absorbiera nuestras culpas" (90), revela así que ella vive en un estado de culpabilidad sin haber cometido un acto que lo justificara.

La otra protagonista Isabel es una niña rebelde atraída por los juegos varoniles y deseosa de transgredir los límites impuestos a su sexo en la sociedad patriarcal. Por consiguiente, su madre opina que es "mala" y su padre presiente el final trágico, causado por el anhelo de su hija de hallar una realidad diferente a la cotidiana. Es considerada traidora y culpable por su hermano Nicolás antes de estallar la Guerra de los Cristeros, anticipando así que un día ella abandonará el

---

10 Véanse los diferentes ensayos editados por Glantz 1994a.

11 Véase Paz 1984, 77s.

12 La terminología con respecto a la perspectiva y enunciación narrativas, al agente de la mediación narrativa etc. la utilizaré de acuerdo a Pimentel 1998.

hogar y los suyos para casarse y formar un nuevo hogar con un extraño (cf. 31). En cambio, por ser solidaria con su comunidad, no es considerada traidora cuando desafía al poder, participando en la conspiración contra los militares, que fue ideada con el fin de hacer posible la huida del padre Beltrán y la victoria de los cristeros. Lo que es considerado traición capital, es que ella, fallida la conspiración, se ofrece voluntariamente a Rosas como amante y ejerce así su sexualidad fuera del matrimonio. Atenta, entonces, contra la honra familiar. Su acto la coloca en el mismo nivel social que las queridas. Las leyes morales de la burguesía están por encima de la vida de un individuo. Haciendo caso omiso de que Isabel se prostituyó para salvar la vida de su hermano, los conciudadanos exigen un castigo para ella. "Sólo Cástulo deseaba que Isabel obtuviera la vida de su hermano, Ixtepec entero quería que expiara sus pecados", comenta el narrador heterodiegético (286). No obstante, al ignorar la sabiduría del indígena Cástulo, quien opina sin depender del código moral de la burguesía, la inscripción en la piedra retoma el discurso hegemónico y mayoritario, dando una explicación misógina.

Siguiendo la lógica de las voces dominantes, diversos críticos explican el acto de Isabel con la seducción para obtener el poder y reiteran su culpabilidad (cf. Rosas Lopátegui 1995, 106; Gutiérrez de Velasco 1992, 25). Recordando el deseo de Isabel de estar en el lugar de Julia, expresado en la primera parte de la novela (161), Rosas Lopátegui concluye que Isabel "pacta con el poder" (1995, 106). Sería ella entonces una Malinche que activamente se decide por el representante del poder y ya no le es entregada como la Malinche histórica.

Sin embargo, a pesar de que la voz colectiva del pueblo reitera la traición y culpabilidad de Isabel, el lector percibe que ambos conceptos quedan intencionalmente ambiguos. Surgen dudas con respecto a la proporcionalidad y justificación de la condena. Esta ambigüedad se debe a la forma de enunciación narrativa compleja, a la multiplicación de perspectivas así como al carácter restringido, fragmentario y seleccionado de la información, proporcionada por los diferentes narradores. Al principio de la novela se presenta un narrador como pueblo en el sentido de poblado que se observa a sí mismo en una especie de desdoblamiento: "Desde esta altura me contemplo: grande, tendido en un valle seco" (9). Hace suponer que como narrador autodiegético relatará su "autobiografía", es decir la historia del pueblo. Pero la expectativa de que se encontrará un yo que narra y un yo narrado a lo largo de la trama no se cumple puesto que posteriormente la voz narrativa se hace transparente y se genera la ilusión de ausencia del narrador como si los eventos ocurriesen ante los ojos del lector. Esta aparente neutralidad es parecida a la del narrador heterodiegético en tercera persona quien no participa en los hechos pero tiene acceso a la conciencia

de los personajes. Se puede observar una inestabilidad vocal entre esta narración heterodiegética testimonial y otra homodiegética, cuando un narrador, identificándose como pueblo en el sentido de población que habita un lugar, da testimonio de su participación en los sucesos pasados, enunciados en la primera persona del plural. El nosotros se refiere a la perspectiva figurativa colectiva a la que resta autoridad discursiva el narrador heterodiegético el cual por su aparente neutralidad parece tener mayor confiabilidad. El efecto es un distanciamiento entre éste y el homodiegético, involucrado en los hechos, así como de las perspectivas de cada uno de los personajes reveladas en diálogos o monólogos. La reflexión inicial del narrador en primera persona del singular contribuye a la ficcionalización del acto de narrar, además de problematizar la credibilidad de la memoria que representa simultáneamente el recuerdo (*Erinnerung*) y la memoria (*Gedächtnis*):

Aquí estoy, sentado sobre esta piedra aparente. Sólo mi memoria sabe lo que encierra. La veo y me recuerdo, y como el agua va al agua, así yo, melancólico, vengo a encontrarme en su imagen cubierta por el polvo, rodeada por las hierbas, encerrada en sí misma y condenada a la memoria y a su variado espejo. La veo, me veo y me transfiguro en multitud de colores y de tiempos. Estoy y estuve en muchos ojos. Yo sólo soy la memoria y la memoria que de mí se tenga (9).

Este razonamiento influye sobre el modo de lectura puesto que revela la existencia de diversas interpretaciones posibles de un solo hecho histórico o biográfico y que no se cuenta con una verdad definitiva. El aparente silencio de este narrador autodiegético al final de la novela es compensado por la estructura circular de la novela, donde el final remite nuevamente al párrafo inicial, arriba citado. Se refiere además al engaño ocasionado por las percepciones ya que la piedra es "aparente". Nuevamente se ofrecen dos lecturas: se pone en duda que Isabel realmente se convirtió en piedra, o bien se afirma que la piedra no es una piedra común ya que tiene cuerpo de mujer y sirve como monumento. Asimismo, la complejidad de significados del concepto piedra pone en entredicho si realmente ocurrió una traición que haga necesaria una condena y si realmente se dio una metamorfosis tal como hace suponer la inscripción en la piedra. El símbolo de la piedra, de acuerdo con la interpretación anteriormente realizada en el presente estudio, se repite en el contexto de la inercia y represión durante la ocupación militar o referente a la falta de esperanza e imaginación. Después de la desaparición de Julia y Felipe, personajes que encarnaban la belleza y la fe en la imaginación, después de la pérdida de sus hermanos al fracasar la conspiración

así como después de haberse dado cuenta del engaño de Rosas y del hecho que no encontrará un amor pleno y correspondido en su relación con el general, Isabel ya no tiene futuro (cf. 69). La esperanza de poder imaginar y alcanzar un mundo mejor se ve aniquilada, y, dudando de que la virgen le podría ayudar en su desolación y desamparo (cf. 293), se resigna. Empieza a perder su memoria, proceso que quebrantó también la identidad de Rosas. La joven siente su futuro cancelado, un sentimiento comparable a aquel que gran parte de los mexicanos experimentó al percatarse de que la nueva clase política posrevolucionaria corrompió los ideales de la Revolución y no dio respuestas a las demandas populares.

A pesar de que el narrador homodiegético no contradice la inscripción, efectuada por Gregoria, el narrador ausente heterodiegético la caracteriza, diciendo que "sus palabras son cohetes apagados" (295); y por lo tanto sin luz ni lucidez. Apunta también al rencor que siente Gregoria por la transgresora Isabel, quien rechaza su propuesta de pedir la ayuda a la virgen. Su inscripción no es justa con Isabel ya que se lee como autocondena de la adolescente y como si ella asumiera ser la culpable de la muerte de sus hermanos y de haber traicionado a su familia al irse con Francisco Rosas.

El hecho de que, según Gregoria, Isabel merecía el castigo de convertirse en piedra, se debe a que ella se basa en el entendimiento común de culpa y pecado en el cristianismo. Asimismo, desde el imaginario cultural de los indígenas, transmitido de generación en generación no se le ofrece otra opción que la de reiterar la idea de traición y culpa femenina genérica, representada en el mito de la Malinche. Por lo tanto eterniza una condena en contra de Isabel<sup>13</sup>. A pesar de su condición de marginada por ser mujer e india, ella, en el momento que tiene la posibilidad de participar en el discurso historiográfico<sup>14</sup>, sólo refleja las voces dominantes y no logra des-centrarlas. Su único modelo para explicarse el motivo de la actuación de Isabel es aquel de los hechizos del amor. Por consiguiente, la solución que ella propone a Isabel es la de exorcizar ese amor por Rosas, no declarado en ningún momento por la adolescente, acudiendo a la virgen. El recurrir a la fe, no obstante, no es viable en la realidad empírica sin magia, donde las creencias populares perdieron vitalidad.

---

13 Glantz explica que "el característico sentimiento de traición, inseparable del malinchismo, surge en la infancia, época durante la cual las escritoras analizadas fueron educadas por sus nanas indígenas, transmisoras de una tradición que choca con la de las madres biológicas" (1994c, 203). Así se interioriza el estereotipo de la mujer traidora.

14 Hardin hace hincapié en que la inscripción efectuada por Gregoria recuerda la tradición en las culturas prehispánicas de inscribir en las estelas los hechos históricos, en aquella época privilegio de los gobernantes (cf. 1995, 148).

Se revela cómo, de las múltiples voces, la opinión mayoritaria se convierte en discurso dominante, privando al individuo afectado de la posibilidad de hacer valer su versión de los hechos. Los mecanismos para hacer callar a Isabel son parecidos a los que silenciaron a la Malinche histórica. Están motivados por la actitud negativa frente a las mujeres en México, consideradas únicamente objetos sexuales (cf. Messinger Cypress 1990, 118 y 119).

## 2.2 Historias íntimas versus historia oficial

La novela *Los recuerdos del porvenir* es la reescritura de los subgéneros novelísticos de la Revolución Mexicana y de los Cristeros<sup>15</sup>. No pretende ser ni ficción épica ni biografía o crónica de los hechos. En lugar de dar fe del heroísmo de los caudillos, Elena Garro se interesa por las historias personales e íntimas de la población de Ixtepec y de los forasteros. En primer lugar introduce el tema del amor correspondido, ausente en las novelas de la Revolución, puesto que en el mundo de la violencia predominaba el tema de la amante robada quien ocasionalmente se enamoraba del raptor o violador (cf. Portal 1977, 287-289). En segundo lugar, la escritora se propone revelar la motivación irracional, pasional y criminal de los militares. La novela muestra que "todos los acontecimientos de carácter político son dirigidos arbitrariamente por la lógica pasional, la sinrazón, de los que detentan el poder y de los que lo padecen" (Bundgard 1995, 131). El referente histórico, sin embargo, es fácil de identificar, ya que los personajes dan su opinión con respecto a los sucesos políticos extraliterarios:

Isabel sonrió. Sólo su madre era capaz de decir que Calles no tenía delicadeza, cuando estaba fusilando a todos los que le parecían un obstáculo para su permanencia en el poder (153).

El despotismo en las macroestructuras de la sociedad posrevolucionaria es representado en el microcosmos de la novela mediante el abuso de poder por parte del general Rosas. Recurriendo a estrategias discursivas parecidas a las de un comentarista<sup>16</sup>, el narrador heterodiegético se refiere a la realidad extraliteraria criticando la traición de los ideales de la Revolución al pactar los militares ateos con las antiguas élites porfiristas católicas en contra de los agraristas, campesinos e indígenas así como contra la religión popular y el clero bajo:

---

15 Torres se refiere a *Los recuerdos del porvenir* como "novela cristera *sui generis*" (1999, 11).

16 Elena Garro estaba familiarizada con el discurso periodístico ya que escribía para periódicos y revistas. Los artículos del año 1968 para *Por qué*, relacionados a temas de la Revolución Mexicana están compilados en el volumen *Revolucionarios Mexicanos* (1997).



En aquellos días empezaba una nueva calamidad política; las relaciones entre el Gobierno y la Iglesia se habían vuelto tirantes. Había intereses encontrados y las dos facciones en el poder se disponían a lanzarse en una lucha que ofrecía la ventaja de distraer al pueblo del único punto que había que oscurecer: la repartición de las tierras [...]. Entre los porfiristas católicos y los revolucionarios ateos preparaban la tumba del agrarismo [...]. La Iglesia y el Gobierno fabricaban una causa para "quemar" a los campesinos descontentos (153s.).

Asimismo se lanza una aguda crítica contra los políticos en el poder que definen el marco de la legalidad y de los intereses de la nación y designan a los traidores de la patria de acuerdo a sus conveniencias, sin tomar en cuenta las necesidades del pueblo mexicano. En la mañana de los juicios en contra de los cristeros, los habitantes de Ixtepec razonan de la siguiente manera sobre la relación entre patria, intereses de la patria y traición contra ella:

¿Y a quién van a juzgar? Esperamos la respuesta consabida: a los traidores a la Patria. ¿Qué traición y qué Patria? La patria en esos días llevaba el nombre doble de Calles-Obregón. Cada seis años la Patria cambia de apellido; nosotros, los hombres que esperamos en la plaza lo sabemos, y por eso esa mañana los abogados nos dieron tanta risa (262).

En otros diálogos entre los diferentes personajes se hace patente que a pesar de la reivindicación de lo indígena en los discursos de la mexicanidad, persisten el menosprecio y los prejuicios frente a los indígenas, de manera que no se les integra a la sociedad posrevolucionaria:

- ¡Ya saben, con los indios mano dura! [...]
- ¡Son tan traidores! [...]
- Todos los indios tienen la misma cara, por eso son peligrosos
- Antes era más fácil lidiar con ellos. Nos tenían más respeto. ¡Qué diría mi pobre padre,[...] si viera a esta indiada sublevada,[...]! (25)

Sólo Nicolás Moncada acepta que, siendo mestizo, es "medio indio" (26). A pesar de este tipo de polémicas con respecto a los gobiernos y la sociedad posrevolucionarios, que se refieren tanto a los discursos de lo mexicano como a acontecimientos pertenecientes al tiempo histórico-lineal, la presencia simultánea del tiempo mítico-circular y de escenas, tales como la huida milagrosa de Felipe y Julia, motivó a Jean Franco a sostener que la trama de la novela "es la de un



cuentos de hadas" (Franco 1993, 174). La crítica niega por tal motivo el carácter de novela histórica de *Los recuerdos del porvenir* (cf. ibíd., 175), mientras que otros reconocen su dimensión histórica al puntualizar que el texto ofrece perspectivas para poder romper la circularidad del tiempo mítico a través de la confianza en el amor y la magia en el caso de Julia y Felipe, así como por medio de la conspiración contra el orden establecido en el caso de las prostitutas, llamadas "las cuscas", el loco Juan Cariño, Don Joaquín y los Moncada al unirse al movimiento cristero (cf. Bundgard 1995, 139). El proyecto histórico propuesto por la novela con respecto a la participación del sujeto femenino tiene, de acuerdo a Vittoria Borsò, generalmente tonos resignativos (cf. Borsò 1994, 297). La crítica constata por ejemplo en relación a Isabel un mutismo. El juicio de Jean Franco es aún más pesimista, al afirmar que para los personajes femeninos de Elena Garro está cancelada la posibilidad de entrar a la historia ya que el destino de Julia se resuelve convirtiéndola en leyenda y el de Isabel configurándola como mito femenino negativo:

La novela de Elena Garro representa un callejón sin salida. Las mujeres no entran en la historia, sólo en el romance: o son leyendas como Julia, el inalcanzable fantasma del deseo varonil, o, como Isabel, son sustitutas demasiado varoniles que se dejan seducir por el poder aunque no son objetos del deseo. Estas mujeres no le restan poder interpretativo a los amos y la posteridad no las conmemora, salvo como traidoras a la comunidad que está ligada para siempre mediante los recuerdos y el discurso (Franco 1993, 179).

Sin embargo existen diversos intentos de los personajes femeninos de ampliar su espacio de acción, con el fin de tener injerencia en los procesos sociales, a pesar de las restricciones impuestas. La prostituta Luchi pretende unirse al movimiento cristero, apoyado, desde la clandestinidad, por diferentes personajes femeninos. Las mujeres burguesas idean el plan de conspiración contra los militares, Julia, al buscar a Felipe toma la iniciativa para poder superar su condición de querida, e Isabel, por fin, reta a Rosas exigiéndole que libere a su hermano. Además logra arruinarlo por medio de su prostitución. Resumiendo, se puede constatar que el recurrir a lo fantástico y a la magia, no refleja una actitud evasiva frente a la realidad histórica, sino es una muestra de la necesidad imperiosa de proponer otras realidades radicalmente distintas, con hombres que, como Felipe Hurtado, renuncian a la violencia y reconocen la subjetividad de la mujer y su necesidad de autodeterminación. Además, es cuestionable que Julia se convirtió en leyenda ya que varía la opinión de los habitantes respecto a su destino, y la configuración

de Isabel, representa, de acuerdo a lo anteriormente expuesto, una resemantización del mito negativo femenino de la Malinche.

Es pertinente señalar, a modo de conclusión, que la importancia de la creación de metarrelatos historiográficos así como de la investigación de los historiadores no radica en la reconstrucción del hecho histórico en sí, sino en la interpretación del significado de éste con respecto a la realidad de las sociedades actuales y el proyecto social para el futuro de las mismas. El cuestionamiento y la resemantización de los significantes históricos es otra función importante de ambos tipos de textos. Si de acuerdo a Hayden White ni una investigación específicamente histórica se origina en necesidades de demostrar que ciertos acontecimientos tuvieron realmente lugar, menos aún un texto de ficción. A ambos es inherente el deseo de verificar lo que estos acontecimientos pueden significar para la concepción de un determinado grupo, para su sociedad o cultura así como sus actuales tareas y futuras perspectivas (cf. White 1986, 487), propósito que logra Elena Garro con respecto a su evaluación crítica respecto a la integración de los indígenas a la sociedad posrevolucionaria, a la resemantización de la figura de la Malinche, al no-lugar para las mujeres en México, y finalmente respecto al mito de origen paradisíaco en un pasado lejano al plantear que los paraísos perdidos son los de la infancia de cada uno.

### 3. La dimensión utópica de la imaginación

Afirma Ainsa que en la literatura contemporánea la utopía deja de ser un género literario ya que "gracias al adjetivo 'utópico', la utopía pasó a ser 'un estado de espíritu', sinónimo de actitud mental 'rebelde', de oposición o de resistencia al orden existente por la proposición de un orden radicalmente diferente". Continúa Ainsa:

Esta versión "alternativa" de la realidad no necesita darse en una obra coherente y sistemática fácilmente catalogable en el género utópico. En la "subversión" del orden real que toda proposición de un mundo imaginario conlleva, basta muchas veces rastrear el carácter de cuestionamiento o la simple esperanza de un mundo mejor, para estar frente a un pensamiento utópico (Ainsa 1984, 14).

Es pertinente resaltar lo utópico en *Los recuerdos del porvenir*, entendido como hipótesis que modifica lo real al crear un orden diferente sin renegar a la realidad, al profundizar en lo que podría ser<sup>17</sup>. Se le integra "cierto aspecto de

---

17 Ruyer llama este procedimiento "modo utópico", en oposición al "género utópico" (1950, 9).

lo 'maravilloso'" que, de acuerdo a Ainsa, "toda subversión imaginativa, en la medida en que es generosamente libre y revolucionaria, supone". Está inherente a lo "maravilloso utópico" el anhelo de sobrepasar los límites del espacio y del tiempo y de destruir barreras racionales (ibíd., 23). Representa, así, una forma de lucha contra todo lo que reduce, destruye o mutila la libertad.

### 3.1 Lenguaje, imaginación y nación

Las reflexiones precedentes revelaron la importancia de la imaginación en la labor de llevar el pasado al presente, al traer los recuerdos a la actualidad en un proceso mediado por el lenguaje. A continuación, se analizará la importancia de la capacidad imaginativa en la creación de un futuro mejor, tema que preocupa a Elena Garro no sólo en la novela *Los recuerdos del porvenir* sino también en el drama *Felipe Angeles*. Antes de ser ejecutado, el general Angeles confiesa al coronel Bautista su deseo de poder imaginar un destino mejor en un espacio más allá de la realidad histórica en la que está inserto:

¡Cómo quisiera vivir otra vez! Ahora, después de este fracaso, entre todos, quizás podríamos inventar la historia que nos falta. La historia, como las matemáticas, es un acto de la imaginación. Y la imaginación es el poder del hombre para proyectar la verdad y salir de este mundo de sombras y actos incompletos (Garro 1979, 52).

El espacio idóneo para explorar otros modos de ser mediante las prácticas imaginativas es el arte. Especialmente lo es la literatura ya que se sirve del carácter performativo del lenguaje. Desde las novelas fundacionales del siglo XIX se ha relacionado la imaginación literaria con el quehacer político, específicamente con el proceso de imaginar la nación<sup>18</sup> y de construir los mitos nacionales (Rincón 1995, 197). Subraya Homi Bhabha las similitudes en el surgimiento de las narraciones y naciones:

---

18 Véanse Sommer 1990 y Franco 1989.

Nations, like narratives, lose their origins in the myths of time and only fully realize their horizon in the mind's eye. [...] it is from those traditions of political thought and literary languages that the nation emerges as a powerful historical idea in the west (Bhabha 1990b, 1)<sup>19</sup>.

De acuerdo a Bhabha la nación es una idea cuya compulsión radica en su posible unidad como fuerza simbólica. El hecho de que los integrantes de una nación comparten las interpretaciones de dichos símbolos permite la cohesión nacional. En el siglo pasado se pretendía configurar la nación como cuerpo homogéneo mientras las construcciones actuales muestran su heterogeneidad.

En el estudio "DissemiNation: Time, narrative and the margins of the modern nation" Bhabha hace hincapié en que hay dos niveles distintivos de significación, tanto en la narrativa como en la nación. En el nivel pedagógico la constitución de la identidad se basa en los orígenes históricos, mientras que en el performativo se borra cualquier manifestación previa de la nación y del pueblo para crear y construirla una y otra vez de nuevo, desconstruyendo las representaciones anteriores e incluyendo interpretaciones contradictorias, discursos minoritarios e historias heterogéneas y antagónicas (cf. Bhabha 1994, 146-149). Dada la convicción de Elena Garro de que las palabras tienen la facultad de crear realidades, ella imagina las otras realidades opuestas al proyecto oficial para el Estado mexicano, donde el presente y el futuro sólo repetían el pasado (cf. Garro 1963, 63), condenando a la mujer al silencio y donde se carecía de una verdadera visión de futuro. Efectúa dos pasos, primero desconstruye los mitos nacionales y la genealogía mexicana mostrando las falacias de los discursos de lo mexicano para posteriormente elaborar un contradiscurso haciendo hincapié en la exclusión de las mujeres e indígenas en el proyecto posrevolucionario de la nación. La autora representa la genealogía de una familia ejemplar que, por las circunstancias históricas, queda sin descendencia puesto que todos los hijos sucumben.

### 3.2 Imaginación y magia como el revés de la realidad empírica

Para Elena Garro era un reto descubrir el revés de lo real o bien las otras realidades o en su defecto imaginar y crearlas en el sentido de Bachelard quien sostiene que "imaginar será siempre más grande que vivir" (Bachelard 1965, 122), idea que expresa el personaje Isabel al afirmar "[...] lo único que hay que

---

19 "Las naciones, como las narrativas, pierden sus orígenes en los mitos del tiempo, y solamente alcanzan sus horizontes en la imaginación. [...] es de esas tradiciones de pensamiento político y literario, que la nación emerge como una poderosa idea histórica de Occidente." [La traducción es de Rincón 1995, 198.]

imaginar es lo que no existe" (17), pasando por alto la advertencia de la anciana Doro "No se imaginen cosas que no existen, que no acaban bien" (17). La fe de la escritora en la magia y el conjuro mediante las palabras, le permiten sobrepasar los límites espacio-temporales y racionales así como lograr una performatividad discursiva diferente a la oficial. Crea el personaje del loco quien emprende la tarea de captar y guardar las palabras malignas, siguiendo la idea que la existencia de un lenguaje pacífico permite cambiar y exorcizar la realidad actual (cf. Gutiérrez de Velasco 1992, 24). No sólo la locura sino también el universo mágico de la infancia es un espacio por excelencia para imaginar otras realidades, donde los límites entre lo empírico y lo imaginario se borran. Representa "ese ámbito en el que la imaginación vence o ignora la razón" (Gutiérrez de Velasco 1996, 109). Es el espacio en el cual los niños ponen a prueba el poder de las palabras. Por medio del lenguaje producen realidades. Los niños Moncada, mediante una palabra mágica, se convierten en estatuas de marfil (292) y posteriormente, mediante otra, se transforman nuevamente en cuerpos humanos. En este paraíso infantil, lleno de ensoñación y cerrado frente al mundo de los adultos, aún no existen las limitantes genéricas<sup>20</sup>. De este mundo, sin embargo, están expulsados a partir de la adolescencia, momento en el que se adquiere conciencia de la identidad, "cuando el cuerpo infantil se separa de un todo" y se empiezan a marcar los contrastes genéricos (Glantz 1994c, 208). Por todo lo anteriormente expuesto, podemos comprobar que para Elena Garro los paraísos perdidos son los de la infancia y que por eso "combate en su obra narrativa la angustia de perder la infancia" e inventa y reconstruye desde la perspectiva de adulta "un tiempo signado por la felicidad, por la plenitud, por el derroche" (Gutiérrez de Velasco 1996, 110). Es factible recuperar el mundo mágico mediante el lenguaje poético, la ilusión y la magia del teatro así como el amor. El poder mágico de las palabras se manifiesta en las lecturas en voz alta de poesía, realizadas por Felipe, el personaje con potencial liberador:

Felipe Hurtado se echó a reír y empezó la lectura de una obra.

Por los canales de los tejados caían grandes chorros de agua que acompañaban la voz de Hurtado. Las palabras fluían mágicas y milagrosas como la lluvia. Los hermanos lo escucharon absortos. [...] Tenían mucho que decirse esa noche en que por primera vez habían compartido la poesía (105s.).

---

20 Véase Bachelard quien afirma: "Mientras soñaba en su soledad el niño conocía una existencia sin límites. Su ensoñación no es simplemente una ensoñación de huida. Es una ensoñación de expresión" (1982, 151).

Poesía, en cambio, que se escribe con finalidades específicas como los versos de Tomás Segovia, el poeta de Ixtepec, carecen de este potencial. Posteriormente, Felipe, quien se había percatado que la parálisis social y la angustia de la población se debe a la falta de poder imaginativo, exclama: "Lo que falta aquí es la ilusión" (116), entendiendo la ilusión como capacidad imaginativa para desarrollar un proyecto de vida diferente y convencido de que los seres humanos sin expresiones artísticas pierden su esencia y se emparejan con "caníbales" (120). Suponiendo que es en las manifestaciones artísticas donde se configuran otras realidades que no tienen las mismas causalidades como la realidad inmediata, llena de cotidianidad, propone la representación de una obra de teatro. El contenido de ésta no se da a conocer pero sí el efecto causado en los involucrados. Promueve la conversación entre los vecinos y ofrece la posibilidad a los actores de experimentar otros niveles del lenguaje:

Las palabras [eran] formas luminosas que aparecían y desaparecían con la magnificencia de los fuegos de artificios. [...]

Las palabras se llenaban de paisajes misteriosos, y ellos, como en los cuentos de hadas, sentían que de sus labios brotaban flores, estrellas y animales peligrosos (117s.).

El lenguaje teatral con su luminosidad y capacidad evocativa contrasta con el admonitorio e historiográfico en la inscripción de Gregoria, donde las palabras son "cohetes apagados". Los actores, además, pueden expresar sus deseos más íntimos de manera que los ejercicios teatrales propician efectos terapéuticos. Isabel se transforma en extranjera (cf. 117) y le es permitido, en el ámbito del teatro, explorar lo que normalmente está sancionado: el ser diferente. Los ensayos teatrales la ponen en condición de presagiar que, por no ajustarse a las normas sociales, será expulsada de la comunidad: "¡Mírame antes de quedar convertida en piedra!" (119)

El teatro mágico por el cual Garro aboga, marca un deslinde entre el teatro y la literatura fantásticos o mágico-realistas por un lado y la literatura comprometida por el otro, haciendo alusión especial a la literatura y el arte al servicio de la ideología revolucionaria que afirmaron los discursos de lo mexicano:

Der scharfe Antagonismus zwischen dem utopischen Theater von Hurtado und dem politischen Fest im Roman von Elena Garro gilt dem Versuch [...], der Utopie die chronotopische Unbestimmtheit und damit ihre schöpferische Kraft zurückzugeben. [...]

Elena Garro plädiert für die Trennung des revolutionären Faktums von den schöpferischen Möglichkeiten der Einbildungskraft – ein Appell, der nicht nur als historische Analyse der Institutionalisierung der Kunst durch die Revolution, sondern auch als eine alternative Sicht der politischen Wirksamkeit von Kunst verstanden werden sollte. Die Wirksamkeit liegt darin, den revolutionären Enthusiasmus der Ästhetik vorzubehalten und als kritische Kategorie im Hinblick auf politisches Handeln zu benutzen (Borsò 1994, 315)<sup>21</sup>.

La novela abandona las utopías políticas y sociales ya que ninguna parece mejorar las condiciones de los individuos. Expresa un profundo desencanto frente a las utopías vigentes en el México de principios de este siglo. Refleja la conciencia de la narradora que ni los indígenas actuales son los del pasado mitificado ni los mestizos los de las expectativas mesiánicas de Vasconcelos. Por eso Elena Garro lleva sus utopías al mundo imaginativo, a un espacio donde los límites entre vida y muerte, sueño y realidad se borran, tal como lo postulan los surrealistas<sup>22</sup>. Esto es su revolución equivalente a la subversión de la ley del padre y de la razón histórica. Muestra la ambigüedad de la historiografía y cuestiona si existe una realidad objetiva. La narradora logra proponer un mundo radicalmente distinto donde los que se salvan son los que confían en el amor y no pactan con el poder ni luchan abiertamente contra él como los conspiradores que pretenden ayudar al movimiento cristero:

Elena Garro utiliza la trama romántica en la primera parte de su novela, y esto satisface el deseo de un desenlace feliz no cumplido en la segunda parte. Mediante el romance llega a expresar los sentimientos utópicos reprimidos por la tiranía y el machismo (Franco 1993, 177).

Habría que añadir al comentario de Jean Franco que la creatividad es otra opción propuesta para salvarse de la realidad violenta y del condicionamiento como víctimas de una voluntad ajena. A esto se refiere el narrador homodiegético al

---

21 El antagonismo agudo entre el teatro utópico de Hurtado y la fiesta política en la novela de Elena Garro intenta [...] devolver a la utopía la indeterminación cronotópica y así también el potencial creador. [...]

Elena Garro aboga por la separación del hecho revolucionario de las posibilidades creativas ofrecidas por parte del poder imaginativo –un llamado que no debe entenderse solamente como un análisis histórico de la institucionalización del arte por la revolución sino también como una concepción alternativa de los efectos políticos del arte. Este efecto se da cuando se reserva el entusiasmo revolucionario para lo estético y cuando se usa como categoría crítica con respecto a la acción política. [La traducción es de la autora.]

22 Véase la teoría teatral de los surrealistas, en especial de André Breton (1973 [1926]).

constatar que "era muy dulce saber que podíamos ser algo más que espectadores de la vida violenta de los militares" (121).

## **Bibliografía**

### **Obras analizadas**

- Anzaldúa, Gloria. 1987. *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt lute.
- Campobello, Nellie. 1931. *Cartucho. Relatos de la lucha en el Norte de México*. Jalapa: Integrales.
- Castellanos, Rosario. 1962. *Oficio de Tinieblas*. México, D.F.: Joaquín Mortiz.
- Fuentes, Carlos. 1993. Las dos Numancias. En: íd. *El naranjo*. México, D.F.: Alfaguara, 115-164.
- . 1981 [1962]. *La muerte de Artemio Cruz*. Barcelona: Bruguera.
- Garro, Elena. 1963. *Los recuerdos del porvenir*. México, D.F.: Joaquín Mortiz.
- . 1979. *Felipe Angeles*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- . 1987. La culpa es de los tlaxcaltecas. En: íd. *La semana de colores*. México, D.F.: Grijalbo, 11-30.
- . 1997. *Revolucionarios Mexicanos*. México, D.F.: Seix Barral.
- Mastretta, Angeles. 1988. *Arráncame la vida*. México, D.F.: Océano.
- Paz, Octavio. 1984 [1950]. *El laberinto de la soledad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Revueltas, José. 1980 [1943]. *El luto humano*. México, D.F.: Era.
- Rulfo, Juan. 1955. *Pedro Páramo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Vasconcelos, José. 1966 [1925]. *La raza cósmica. Misión de la raza iberoamericana*. México, D.F.: Espasa-Calpe Mexicana.
- . 1958 [1926]. *Indología. Una interpretación de la cultura iberoamericana*. México: Libreros Mexicanos Unidos.

### **Obras consultadas**

- Ainsa, Fernando. 1984. Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica. En: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 13, 13-35.



- Bachelard, Gaston. 1965. *La poética del espacio*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- . 1982 [1960]. *La poética de la ensoñación*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bhabha, Homi K. (ed.). 1990a. *Nation and Narration*. London/New York: Routledge.
- . 1990b. Introduction: narrating the nation. En: Bhabha 1990a, 1-7.
- . 1994. DissemiNation: Time, narrative and the margins of the modern nation. En: íd. *The Location of Culture*. London/New York: Routledge, 139-170.
- Borsò, Vittoria. 1994. *Mexiko jenseits der Einsamkeit. Versuch einer interkulturellen Analyse. Kritischer Rückblick auf die Diskurse des magischen Realismus*. Frankfurt/M.: Vervuert.
- Breton, André. 1973 [1926]. *Manifestes du surréalisme*. Paris: Gallimard.
- Bundgard, Ana. 1995. La semiótica de la culpa. En: Aralia López González (coord.). *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos. Narradoras mexicanas del siglo XX*. México, D.F.: El Colegio de México, 129-148.
- Carballo, Emmanuel. 1999. Elena Garro, la mejor escritora mexicana del siglo XX. En: *Tierra Adentro* 95, 4-6.
- Chiampi, Irlemar. 1983. *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Avila.
- Franco, Jean. 1989. The Nation as Imagined Community. En: Aram H. Veesser (ed.). *The New Historicism*. London/New York: Routledge, 204-212.
- . 1993. Sobre la imposibilidad de Antígona y la inevitabilidad de la Malinche: la reescritura de la alegoría nacional. En: *Las conspiradoras. La representación de la mujer en México (Versión actualizada)*. México, D.F.: El Colegio de México; Fondo de Cultura Económica, 169-188.
- Glantz, Margo. 1991. Las hijas de la Malinche. En: Karl Kohut (ed.). *Literatura mexicana hoy. Del 68 al ocaso de la revolución*. Frankfurt/M.: Vervuert, 121-128.
- (ed.). 1994a. *La malinche, sus padres y sus hijos*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- . 1994b. Nota introductoria. En: Glantz 1994a, 7-10.
- . 1994c. Las hijas de la Malinche. En: Glantz 1994a, 197-220.

- Gutiérrez de Velasco, Luzelena. 1992. El regreso a la niña que fui. Elena Garro, maga de la palabra. En: Domingo Adame (comp.). *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra*. México, D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes, 23-26.
- . 1996. El regreso a la "otra niña que fui" en la narrativa de Elena Garro. En: Nora Pasternac *et al.* (comp.): *Escribir la infancia. Narradoras mexicanas contemporáneas*. México, D.F.: El Colegio de México, 109-126.
- Hardin, Michael. 1995. Inscribing and Incorporating the Marginal: (P)recreating the Female Artist in Elena Garro's Recollections of Things to Come. En: *Hispanic Journal* 16, 1, 147-159.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.
- Messinger Cypress, Sandra. 1990. The Figure of La Malinche in the Texts of Elena Garro. En: Anita Stoll (ed.). *A Different Reality. Studies on the Work of Elena Garro*. Lewisburg: Bucknell University Press; London/Toronto: Associated University Press, 117-135.
- Montilla V., Claudia. 1995. La novela histórica: ¿mito y archivo? En: *Texto y contexto* (Santafé de Bogotá) 28, 47-66.
- Pimentel, Luz Aurora. 1998. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, D.F.: Siglo XXI.
- Portal, Marta. 1977. *Proceso narrativo de la Revolución Mexicana*. Madrid: Cultura Hispánica.
- Rincón, Carlos. 1995. *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Santafé de Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia.
- Rosas Lopátegui, Patricia. 1995. Los espacios poéticos y apoéticos en Los recuerdos del porvenir de Elena Garro. En: *Hispanic Journal* 16, 1, 95-108.
- Ruyer, Raymond. 1950. *L'utopie et les utopistes*. Paris: Gallimard.
- Sommer, Doris. 1990. Irresistible Romance: the Foundational Fictions of Latin America. En: Bhabha 1990a, 71-98.
- Torres, Vicente Francisco. 1999. Elena Garro en sus novelas. Realidad y prodigio. En: *Tierra Adentro* 95, 10-16.
- White, Hayden. 1986. Historical Pluralism. En: *Critical Inquiry* 3, 480-493.

## **El bolero y la utopía popular:**

**Fuentes, Chamoiseau, Martinus Arion, Cabrera Infante y Zavala**

Ineke Phaf

Hace algunos años, realicé una investigación que tenía por objetivo elaborar una conexión entre la novela hispanoamericana y la del Caribe holandés en cuanto a la demanda urgente de cambiar el concepto de su historia cultural contemporánea (Phaf 1994). Uno de los resultados observado en este análisis de novelas fue que los autores de México, Puerto Rico y Cuba se nutrían de un imaginario histórico conservado en una iconografía representativa de su nación, mientras que los de Curaçao y Suriname parecían esforzarse en diseñar una imagen virgen del mismo, como si no existiera ni siquiera un ejemplo pictórico precursor en la cultura de su país. Curaçao y Suriname, así como el Caribe no-hispánico, se encuentran aislados de las Américas hispánicas por razones que provienen de mucho tiempo atrás. La riqueza iconográfica en sus territorios aledaños documenta un largo arraigo estético en aquellas tierras, de modo que la ausencia de la misma pudiera implicar una desventaja con respecto al desarrollo de una percepción histórica propia en su literatura. Curaçao forma parte de las Antillas neerlandesas, con Bonaire, St. Maarten, St. Eustatius y Saba, mientras que Aruba tiene un status aparte. Al igual de las Antillas francesas, Martinica y Guadeloupe, las Antillas Neerlandesas forman parte de la comunidad Europea, de manera que el esfuerzo de contrastar su literatura con la de sus alrededores hispanoamericanos adquiere aún más importancia. Por lo tanto, vuelvo a ocuparme en este lugar con el tema del primer proyecto investigador, ahora formulándolo como una comparación entre la narrativa hispanoamericana por un lado y, por el otro, la del Caribe "europeo". Como punto de partida servirán algunas reflexiones sobre el tema de la "utopía popular" y su relación con la música en América Latina, después de las que se enfoque su representación en cinco novelas: tres en español y las otras dos en francés y holandés. Se trata de *Cristóbal Nonato* (1987), de Carlos Fuentes; *Texaco* (1992), de Patrick Chamoiseau; *De laatste vrijheid* (La última libertad, 1995), de Frank Martinus Arion; *Ella cantaba boleros* (1996), de Guillermo Cabrera Infante; y *El libro de Apolonia o de las islas* (1992), de Iris M. Zavala.

### **El bolero en México**

Con *La ciudad letrada* (1984), Angel Rama inició póstumamente el debate sobre una transculturación caótica en el momento en el que las culturas populares en las urbes comenzaban a enfrentarse con los medios de comunicación electrónicos.

A partir de entonces, este tema ha ganado un papel prioritario en muchos estudios sobre las culturas de América Latina. Se constata que, hablando en términos sociológicos, los artistas y escritores documentan este proceso de transculturación de los anteriores enclaves urbanos al incorporar la mayor cantidad de influencias múltiples de su medio ambiente cotidiano. El movimiento del desplazamiento –la migración, el nomadismo, la transmigración– y la amplia red de sectores informativos en la época de la Aldea Global surten su efecto. Monica Walter, en "Das Populäre als maskierte Utopie? Zu einem Denkproblem in den neueren Kulturtheorien Lateinamerikas" (1994), define este proceso como el cambio de un paradigma en la cultura latinoamericana. En su opinión, el nuevo descubrimiento ("Neuentdeckung") y la nueva conceptualización ("Neukonzipierung") de lo popular urbano, reflejan su experimentación con formas de convivencia contemporánea y requieren una nueva definición radical ("radikale Neubestimmung"; Walter 1994, 1770) del concepto de consumo. Los profesionales de la cultura descubren en el mundo del consumo la revelación de una *ratio* popular antes ignorada o devaluada como la "cara oscura" (ibíd., 1773) de la vida pública. De acuerdo con Walter, esta *ratio* se interpreta como la aspiración de crear una "utopía popular", la que concuerda con el esfuerzo de una democratización del medio ambiente cotidiano.

Carlos Rincón, en "Vuelta del barroco y proliferación neobarroca" (1994), agrega otro elemento más al respecto. Señala que la "locura de ver" (Rincón 1994, 1785) que hace su entrada en las artes a partir de los años veinte desemboca en la literatura hispanoamericana en una tendencia neobarroca. Entre otros autores más, Rincón cita al historiador Serge Gruzinski quien, a su vez, admite en *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a 'Blade Runner' (1492-2019)* (1995) que esta locura de la mirada no es nueva en absoluto. En su opinión, en México se conoce su equivalente histórico desde 1492, cuando estalló la guerra iconoclasta con la llegada de Cristóbal Colón. Es posible considerar la postguerra electrónica y su exponente destacado en México –Televisa como el ejemplo más poderoso de una empresa privada– como el retorno del imaginario barroco. La visión teológica del Barroco simplemente ha sido reemplazada por la religión del consumo en su función de un dispositivo integrador en el imaginario popular de la nación. En un estudio con muchos detalles sobre los diferentes momentos históricos en el país, Gruzinski llega a la conclusión que la imagen de la Virgen de Guadalupe, a partir de 1521, sigue manifestándose como el símbolo más coherente a través de los siglos. Es una imagen representativa tanto del Barroco como del Neobarroco:

La mezcla de las referencias, la confusión de los registros étnicos y culturales, la imbricación de lo vivido y de la ficción, la difusión de las drogas, la multiplicación de los soportes de la imagen también hacen de los imaginarios barrocos de la Nueva España una prefiguración de nuestros imaginarios neobarrocos o posmodernos, así como el cuerpo barroco en sus nexos físicos con la imagen religiosa anunciaba el cuerpo electrónico unidos a sus máquinas, *walkmans*, videocasetas, computadoras [...] (Gruzinski 1995, 214).

Gruzinski destaca el hecho de que Televisa, en 1988, organizó una exposición dedicada a la Virgen de Guadalupe, como reacción al atentado iconoclasta contra "un pintor que poco antes había puesto a la Virgen de Guadalupe la cabeza de Marilyn Monroe" (ibíd., 213)

La Virgen de Guadalupe, cuyo retrato ilustra la portada del libro de Gruzinski, igualmente hubiera podido ser reproducida en la portada de *Cristóbal Nonato* de Carlos Fuentes si nos enteramos del contenido. La parodia de Fuentes en ocasión del Quinto Centenario de la guerra iconoclasta americana enfoca el año 1992 en México D. F., país donde un gobierno elitista –que ganó las elecciones al partido de la democracia dirigida por primera vez desde 1929– está en el poder. Su lema –México industrialízate, vivirás menos pero vivirás mejor– se ve reflejado en un personaje femenino artificial que reúne en sí todos los matices del imaginario de la Virgen de Guadalupe mexicana (cf. Fuentes 1987, 42s.). Es la Madre-Virgen Mamadoc, creación del gobierno neoliberal con rasgos fascistoides, cuyo cuerpo público actúa como promesa de felicidad de la unidad nacional. Su único rasgo humano es la predilección por los boleros de Manzanero, de Agustín Lara o de Lucho Gatica (ibíd., 45), un gusto que la Mamadoc comparte con el público capitalino, el que a su vez se deja seducir por la voz de la cantante chilena, Concha Toro, ganadora del concurso de la Último Modelo de Playboy en televisión. Después de haber recorrido Argentina y los EE.UU., Concha Toro triunfa en México, donde canta boleros en un bar-teatro a domicilio (cf. ibíd., 372s.). La capacidad de la metamorfosis de su aspecto físico igual que de su voz asegura la penetración máxima en la intimidad del corazón mexicano, devolviéndole su brillo, fama, emoción y esplendores incalculables, porque "el bolero es música que se escucha, tomados de la mano, repasando el vocabulario y los sentimientos de nuestra íntima cursilería latinoamericana, levadura de nuestro optimismo melodramático" (ibíd., 429).

Lo simultáneo de la intimidad bolerística con el mundo de las videocasetas, del rockaztec, y de las ciencias genéticas y ambientales de los años noventa, se enfatiza en muchas páginas del libro *Cristóbal Nonato*. Carlos Monsiváis, en su

ensayo "Agustín Lara. El harem ilusorio" (1977), caracteriza este tipo de familiaridad melódica como el paradigma que difundió la imagen del amor comprable. La prostitución en la opinión de Monsiváis, un gran elemento estabilizador en los tiempos del porfiriato, se convirtió en los años veinte y treinta en el tema principal de los textos del bolero. Por consiguiente, Monsiváis eleva a Lara a las alturas de la leyenda de un dios-poeta que cultiva una "herencia (una definición) del XIX: la religión de la Poesía" (Monsiváis 1977, 63). Para caracterizar su condición, Monsiváis repite los vocablos que utilizó Amado Nervo para describir su papel de poeta: "Ser poeta [...] es una predestinación; es realizar a Dios en el alma; es convertirse en templo del Espíritu Santo" (ibíd., 63). Este espíritu sagrado se expone en los textos de Lara en el "barroco lenguaje de lo cursi" (ibíd., 62), en un enamorado de España que cultiva los detalles profanos de la vida nocturna cosmopolita en su lengua. Al estilizar el tema del amor comprable y por lo tanto mentiroso, Lara cumple el papel del bohemio del siglo XX celebrando su mito comercial y prostibulario en canciones inolvidables como "Te vendes" o "Imposible" (1928):

Yo sé que es imposible que me quieras,  
que tu amor para mí fue pasajero,  
y que cambias tus besos por dinero,  
envenenando así mi corazón (ibíd., 71).

Está claro que, para Monsiváis, esta capacidad de defender los valores auténticos de las emociones humanas se destaca como una capacidad poética por excelencia, preservada en el bolero del mundo hispano. Se pone de manifiesto en los programas de la radio y, sobre todo, en el cine. El mito de la vida nocturna se distribuye en las películas de las rumberas y prostitutas de la década de los cuarenta, por ejemplo, en la película *cabaretera*, "the brothel-cabaret melodrama",

a large number of films [which] repeated the well-nigh infallible formula of the fallen woman who becomes a prostitute, singer or rumbera, and who Lara himself or his imitators and interpreters describe as "perverted, treacherous, hypocritical, lost, suburban, thieving, sinner, courtesan, flirtatious", along with other assorted moralising terms (Vega Alfaro 1995, 90).

En vista de esta tradición, Concha Toro, una chilena de la alta burguesía un tanto venida a menos como los descendientes de las aristocracias criollas a partir de la Revolución Mexicana, representa en *Cristóbal Nonato* a este tipo cinematográfico

en el México de los años noventa. Con su música, la cantante tiene acceso a todos los sectores sociales de la capital que están divididos en lo que concierne sus intereses contradictorios en relación con el neoliberalismo. El autor deja bien claro que el gobierno le oculta a sus electores estas divergencias por medio de la imagen-muñeca pública de la Mamadoc. A fin de ilustrar lo fatal de esta manipulación, Fuentes lleva a los que creen en esta Nación Guadalupeña artificial a su derrota total. De acuerdo con las reglas de la parodia, el autor organiza una masacre realizada por el ejército nacional poniendo fin a esta estrategia populista de un estado neoliberal hispanoamericano.

## Los polirritmos del Caribe

En el volumen, *A History of Literature in the Caribbean* (1997), que comprende ensayos sobre las literaturas en todas las lenguas del Caribe, los autores coinciden en considerar el ritmo musical como un rasgo estructural y unificador por excelencia en la región. La referencia al caos de lo cotidiano contemporáneo se demuestra, en este caso, con la repetición de un polirritmo isleño particular, una concepción definida por Antonio Benítez-Rojo en su libro sobre *La isla que se repite. El Caribe y la perspectiva posmoderna* (1989). Keith Alan Sprouse, en "Chaos and Rhizome: Introduction to a Caribbean Poetics," arguye que Benítez-Rojo "finds in Chaos theory both a metaphor and a method for analysis of Caribbean cultural practices" (1997, 80). El polirritmo que responde a los opresivos sistemas sucesivos se reproduce como la síntesis de muchos factores sociales, políticos, económicos, etc., convirtiéndose en una entidad que sigue perpetuándose a sí misma ("self-perpetuating entity"; ibíd., 81). Sus manifestaciones resuenan en las melodías más heterogéneas. En el ritmo de las lenguas de origen europeo se escucha el timbre de las lenguas criollas, lo que Silvio Torres-Saillant denomina como un *diglossia* o *continuum* al influenciar las interacciones típicas entre las extremidades polares de sus estándares lingüísticos. Ramón de la Campa, en "Resistance and Globalization in Caribbean discourse," opina que sin lugar a dudas, Edouard Glissant, con *Le discours antillais* (1981), ha sido pionero en interpretar este fenómeno lingüístico como la aspiración de cambiar la visión histórica. Torres-Saillant, a su vez, insiste en enfatizar este *continuum* en el Caribe hispánico. Al mencionar obras de Luis Rafael Sánchez, Guillermo Cabrera Infante y Pedro Verges, sostiene que "many of the most salient works [...] achieve their aesthetic distinction by forging an idiom that convincingly deviates from a standard European norm and by their felicitous adaptation of a regional Spanish" (1997, 72).

Los autores, mencionados por Torres-Saillant, son conocedores excelentes del bolero y manifiestan esta afición en sus textos literarios. Sin embargo, sólo en



dos ensayos de *A History of Literature in the Caribbean* (1997) se escoge la música popular como tema exclusivo. Sus autores son Emilio Jorge-Rodríguez, director del Centro de los Estudios Caribe de Casa de las Américas en La Habana, e Iris Zavala, investigadora y escritora puertorriqueña que trabaja en Europa y en los Estados Unidos. Para llegar a la música, los autores enfocan el efecto de una tradición hablada, de la "oral history" y su memoria colectiva, muchas veces cantada. De inmediato, este efecto evoca el concepto de una cultura popular identificada con el folclore y estudiada con predilección por misioneros, antropólogos y lingüistas.

En "Oral tradition and the new literary canon in Caribbean poetry," Rodríguez opina que debe tomarse en cuenta poetas como Nicolás Guillén y Luis Palés Matos, al igual que la dub-poesía de un Oku Onuara, Mutabaruka, Linton Kwesi Johnson, o Michael Smith, y la poesía *rap* de los puertorriqueños en los EE.UU., quienes se han inspirado en los ritmos populares de su época, en particular en los ritmos de origen afroamericano, al componer sus textos. En este contexto, Rodríguez recuerda la obra de Martin Lienhard, *La voz y su huella* (1992), en la que Lienhard postula que Africa, como sistema referencial, representa el problema metodológico por excelencia para los estudios sobre la poesía del Caribe. Lo deduce del hecho de que en las regiones rurales de muchas áreas la población continuó orientándose hacia la tradición heredada de Africa. De este modo, se produjo en gran escala la sobrevivencia legítima de la memoria oral y Rodríguez resume que, debido a esta situación, los "representatives of the spoken word will grow influential in dialectical opposition to the representatives of the written word, tending finally toward superior forms of cultural identity" (Rodríguez 1997, 183). A manera de conclusión, el autor define este fenómeno como una etapa irreversible y expresada en la poesía de los textos musicales.

La importancia de Africa como sistema referencial de la cultura popular del Caribe vuelve a destacarse en el ensayo "When the Popular Sings the Self: Heterology, Popular Songs, and Caribbean Writing", de Iris Zavala. Ella se concentra exclusivamente en el bolero como arquetipo de la transculturación, personificando los efectos cambiantes del colonialismo del pasado y del neocolonialismo del presente. A través de la construcción compleja de sus signos –un *collage* de fragmentos de textos escritos o hablados– el bolero cuestiona lo cotidiano en épocas y lugares lejanos, apelando a la necesidad de un cambio liberador en el presente. Zavala percibe la cultura popular como el proceso educativo y autodidáctico de un idioma político y agente de redención. Optar por este idioma en la literatura revela ya en sí una opción a la identidad y permite distinguir entre una postulación postcolonial o neocolonial. Algunos autores reflejan simulacros postmodernos y simulaciones, otros se reconectan con el



pasado, mientras que otros evidencian la vergüenza, el "shame" de un Salman Rushdie, derivado del griego y quiere decir un reconocimiento semioculto de tales signos narrativos que tematizan el neocolonialismo y su historia en vísperas del siglo XXI. El "shame" implica la lectura de una modernidad postcolonial del Caribe, en la que se distingue la mediación de ritmos musicales africanos como presentes en el bolero. Las posiciones sociales se indican por medio de su idioma aristocrático, aprendido del modernismo poético del fin del siglo pasado. Zavala termina diciendo que, con este tono refinado, se hace palpable la expresividad del cuerpo con sus emociones, gestos y sentidos ideológicos y subversivos.

### Chamoiseau y Martinus Arion

Es obvio que el reconocimiento semioculto de las reacciones múltiples en los mecanismos sucesivos de opresión, se perfila como sistema referencial e inspiración metafórica del bolero. Ya notábamos su presencia en *Cristóbal Nonato*, como abogado de un cambio alternativo en la política cultural en Hispanoamérica. Vale preguntarse por la manera en que este trasfondo se manifiesta en las novelas de las Antillas Francesas y Neerlandesas mencionadas arriba. En *Texaco* (1992), de Patrick Chamoiseau de Martinica, y *De laatste vrijheid* (La última libertad, 1995), de Frank Martinus Arion de Curaçao, igualmente se anuncia un cambio radical, ahora desde la perspectiva de una comunidad de habla criolla. Ambos autores suelen propagar la importancia de la lengua criolla, el *créole* y el *papiamentu*, en sus respectivos países nativos. Desde este punto de vista, llama la atención que en *Texaco* la música apenas desempeña un papel exclusivo, mientras que, en *De laatste vrijheid*, este tópico resulta clave para la estructura narrativa.

El éxito de *Texaco*, comentado con entusiasmo en muchas reseñas y estudios críticos a partir de su publicación en 1992, ya nos ha familiarizado lo suficiente con su contenido. Se trata del diálogo entre un urbanista que recomienda la demolición de Texaco –un barrio suburbano de los pobres, un *bidonville* de inmigrantes del interior a Fort-de-France– y su fundadora, Marie Sophie Laborieux, la informante de su historia vivida. El testimonio de Marie Sophie Laborieux ayuda a Chamoiseau a documentar los detalles de "l'En-ville," una expresión *créole* que indica un proyecto de existir, un contenido con un mosaico imaginario, guiado por un "Mentô". El autor describe con frecuencia este encuentro entre el urbanista que estudió en Francia y Marie Sophie Laborieux, una autodidacta, en 1989, como una "Aureca mágica." Derek Walcott, en una reseña de la traducción al inglés de *Texaco* (1997), celebra esta magia como una revelación sorprendente de su propia percepción del Caribe. Es importante destacar que Chamoiseau en la última página de su novela explica esta magia

como algo propio de su estilo de crónica, resultante del deseo ("je voulais") de que fuera cantada ("chanté") esta historia para que la escuchen las generaciones futuras. De este modo, en vista de la amenaza de la demolición ("raser") del genio, de los gustos, de las emociones, y del imaginario de Texaco se necesita construir una relación melódica y dialéctica entre los estudios urbanísticos por un lado y, por el otro, las experiencias autodidácticas resumidas en la lengua local.

Estar "l'En-ville," en *De laatste vrijheid*, se extiende hacia el panorama de una isla entera. Martinus Arion introduce en el paisaje de Ambar, una isla utópica del Caribe en vísperas de una erupción volcánica. Un grupo de científicos internacionales se ocupa de estudiar el problema y de pronosticar lo que pueda ocurrir como consecuencia de ello. Al mismo tiempo, Ambar espera la introducción oficial del *créole* como lengua de instrucción en el primer grado de la primaria a principios del nuevo año escolar. El autor describe que estas llamas del cambio ("vlammen van verandering") en los años noventa se traducen en términos de una composición musical en elaboración, la que constituye el hilo conductor de la novela. Los protagonistas, Aideline Griffith y Daryll Guenepou, nativos de St. Maarten y Curaçao, han experimentado el fracaso de la democracia en la región. Se conocieron poco después de mayo 1969 en Curaçao, el sesenta y ocho "negro" del Caribe holandés. Ambos van a vivir en Suriname después de la independencia de este país, en noviembre de 1975. En Paramaribo, Aideline se deja inspirar por la *kulturu*, las cosas propias ("eigen ding"), al estrenar una obra musical en el hotel más elegante de la ciudad. En este concierto, en primera instancia titulado "Toekomstdroom", "Sueño del futuro", Aideline pone en escena los instrumentos más diversos de la población multiétnica de Suriname, usando textos de Dobru y Trefossa, dos poetas que escriben en sranan y holandés. Daryll le sugiere a Aideline cambiar el título de su composición, bautizándola "Guerillas of Love" (guerrillas de amor), una paráfrasis de *Guerillas* (1976) de V. S. Naipaul. Naipaul entiende la realidad del Caribe como el eterno círculo de la derrota. Martinus Arion, a su vez, no quiere perder la esperanza. Cuando en Suriname la democracia se debilita (en vísperas del golpe de Estado en 1980), Aideline y Daryll se marchan a Granada, una isla "libre de racismo" durante el gobierno de Maurice Bishop, un presidente, dicho sea de paso, nacido en Aruba. Con la derrota de esta iniciativa, la pareja regresa a Curaçao donde se dedica a un programa educacional de invención propia.

Pero pronto surgen dudas en cuanto a la eficacia de este método autodidáctico cuando Aideline, al asistir a la Fiesta Duo ("duofest") en Bonaire, manifiesta tener diferencias incompatibles con las convicciones de su marido respecto al tema de la armonía entre texto y música. Como miembro del jurado, Aideline es la única que juzga que una canción *duo* debe sonar como *plurivoce* –ni el texto

ni la música predominan-, en vez de *unisono* en el momento de su representación. Pero nadie comparte su opinión y ella se queda sola con su opinión, y ni siquiera Daryll comprende la importancia de este detalle para la cultura popular de las Antillas Neerlandesas. Dado que Daryll decide el voto del jurado, Aideline se siente frustrada y decide viajar a Amsterdam para investigar alternativas. Sus exploraciones musicales la llevan al encuentro con dos turistas capverdianos que viven en Boston, hablando y cantando como ella en su lengua nativa, el *papiamentu*. Los contactos desembocan en un experimento erótico, debido al cual Aideline divide su composición en tres partituras: Una Fuga para gemelos con amante (el equivalente de la libertad de los sexos o de la sexualidad); Una Sinfonía para *hotpants* (la libertad musical o *Roll over Beethoven*); y, El Retorno de la guerrilla, es decir el retorno de los negros ("negers") caribeños de su éxodo a sus países nativos (cf. Martinus Arion 1995, 304s.). Sin embargo, para realizar este retorno final se deben crear las condiciones necesarias, una perspectiva que sólo ofrece el gobierno de Ambar en un futuro próximo. Por lo tanto, Daryll, convencido del papel predominante de la palabra, se muda a esta isla ofreciendo su apoyo a una empresa tan prometedora de otra política educacional alternativa. Aideline, a su vez, se muda de Amsterdam a Boston, firme en su decisión de continuar su trabajo de composición musical.

En cierta manera se complementan las novelas de Martinus Arion y Chamoiseau. En *Texaco*, los paisanos pobres emigran del campo a una "ville créole", una convivencia multiétnica. La historia familiar de su fundadora Marie Sophie Laborieux comienza, mientras tanto, cronológicamente con los antepasados llegados de Africa. Estos antepasados, en *De laatste vrijheid*, están reemplazados por africanos cosmopolitas y contemporáneos de Boston quienes coinciden con Aideline en Amsterdam. Lo que los une es la identificación con la misma lengua y música popular, las que combinadas con las de Cabo Verde, el puerto hacia las Américas, constituyen los puntos de referencia sistemática para evocar la historia del *papiamentu* (Martinus 1997).

### Lengua, música, imaginario

Tanto Chamoiseau como Martinus Arion usan un estilo didáctico y erudito para enfatizar el valor clásico de su cargo de "marqueur des paroles" de una memoria colectiva en transformación. En el caso de Chamoiseau, el urbanista se convierte en un Cristo resucitado que hace uso de su capacidad del "créole visionnaire" como fuerza regenerativa y como opción de identidad. En el caso de la utopía de Martinus Arion, este "créole visionnaire" es Daryll que se compromete a colaborar con una serie de experiencias concretas con la democracia de la región.

En ambos libros se nota que la formación académica frente a la autodidáctica constituye el tema prioritario de la estructura narrativa, con la herencia africana como fuente inspiradora. Existe poca investigación sobre el tema de la música en la literatura del Caribe francés y holandés. En el ensayo, "Nuevos caminos hacia un lenguaje común en el espacio caribeño francófono", Helmut Rumpf comenta esta ausencia del factor musical. Al referirse a algunos estudios de Edouard Glissant, la autora recuerda que la lengua del "lugar clausurado" –la plantación– siempre ha tenido voz y huella en la música de la región, la que se parece a un

lenguaje [...] lugar de encuentro de diferentes culturas, del choque de aquellas culturas, donde se encuentran varias lenguas que se fusionan (mestizaje cultural) en una palabra barroca. Glissant considera la música como una práctica de comunicación, de modo que su ritmo constituye la base de la *créolisation* antillana (Rumpf 1996, 87).

Glissant –acuñador de la expresión "delirio verbal," es decir hablar de la historia vivida de forma incomprensible y delirante– propone que, por medio de la apropiación de la tecnología de comunicación, esta voz procedente de un lugar clausurado pueda "entrar en relación" o "hacer rizoma" con el mundo exterior. El constructor de esta relación habla con una voz barroca que hace eco en *créole*, quechua u otros idiomas semi-oficiales. Según Glissant, "Dans les Amériques, le baroque est naturalisé" (1997, 116). Martinus Arion, en su aspiración a institucionalizar esta voz barroca en el sistema escolar, hace uso del programa CIN de las noticias internacionales de la televisión para poner la isla en escena ante los ojos del mundo entero. De todas partes concurren los periodistas de la prensa, dando informes sobre la amenaza de esta erupción volcánica peligrosa. Este Ambar de 1995 parece una copia exacta de Montserrat en 1997, para cuya población se organizó el concierto "Music for Montserrat," en el Royal Albert Hall de Londres, anunciado como el acto de cantar contra el volcán malicioso. Además de Arrow, el Rey Calypso de Montserrat, participó el así-llamado Royalty of Rock: George Martin, Paul McCartney, Sting, Eric Clapton, Elton John, Mark Knopfler, Phil Collins, entre otros artistas más. Sin lugar a dudas, el proyecto sinfónico de Ambar va más allá de un mero concierto benefactor. Acompaña el cambio hacia una política cultural capaz de comunicar la lógica de su vida íntima con el exterior.

De esta manera, la vida íntima se representa como el equivalente del interior del volcán de una isla utópica así como de estar "l'En-ville", de un proyecto de sobrevivencia propia. Otra vez se repite la misma pregunta: ¿qué tienen que ver estas novelas "europeas" del Caribe con una narrativa hispanoamericana del

bolero? Es de suponer que Chamoiseau y Martinus Arion estén más familiarizados con los nombres de las estrellas *pop* de la "Music for Monserrat" que con las estrellas mencionadas en las obras de un Severo Sarduy, Lisandro Otero, Miguel Barnet, Pedro Verges, Luis Rafael Sánchez, Edgardo Rodríguez Juliá, Manuel Puig, Mayra Montero, o Laureano Alba, y mucho otros más, en las que se da prueba de la omnipresencia del bolero. El ejemplo de *Cristóbal Nonato* demuestra que una primera distinción reside en la enorme capacidad paródica de la lengua hispánica que concede una flexibilidad infinita al texto, en el que las imágenes y los neologismos se alternan sin límites. Iris Zavala insiste en situar el inicio de esta capacidad figurativa y refinada en el modernismo, el que además introdujo el tema de la diferencia entre América del Norte y del Sur como problema intrínseco de la historia cultural del siglo XX:

These tropes frequently carry the burden of mistrust and fear toward the invading expansionist minotaur of North America, like the long curved neck of the modern, Baudelairean swan that inscribed a question on the future (Zavala 1997, 188).

Al transculturarse este minotauro expansionista del Norte en términos de los medios comunicativos electrónicos y su relación con el consumo, el cisne modernista, con el bolero, se convierte a partir de los años veinte en una parodia del eros comprado. En la visión de Fuentes, esta música apoya una estrategia neoliberal en Hispanoamérica, donde el problema del ajuste con otra lengua melódica se presenta en el momento en que la frontera con el Norte resulta permeable. El nacimiento simultáneo del infante Cristóbal y de su hermana gemela, la Niña Ba, en México tanto como del otro niño indígena ciego en Chicago marca la fecha del 12 de octubre de 1992 como el comienzo de otra etapa republicana, un motivo indudablemente inspirado por la novela *Midnight's Children* (1981) de Salman Rushdie. Mientras Rushdie celebra la independencia de India proclamada a medianoche en 1947 con el nacimiento de un infante masculino único, Fuentes, en *Cristóbal Nonato*, proclama que después de cinco siglos de la guerra iconoclasta es tiempo de realizar una liberación triple de los estereotipos del pasado. El autor indica que la dialéctica de la relación entre los EE.UU., país de inmigrantes hispanos, y una América hispana igualmente en proceso de migración –México D.F. es uno de sus exponentes más dramáticos– fundamenta otro *slang* local del *feeling*, un código secreto, el ánglatl (inglés y náhuatl; cf. Fuentes 1987, 109) de Jipi Toltec y sus amigos. Esto explica la reproducción de una estatua pequeña de Xipe Totec en la portada de la novela, de un dios al que se había dedicado uno de los templos en la plaza central de

Tenochtitlán. Xipe Totec representa a un joven dios-hombre azteca revestido de la piel de los sacrificios humanos. Contra este trasfondo, se entiende el sentido del refrán del bolero: "Mírame y no me toques", orientado a las imágenes populistas y comercializadas de la Mamadoc y Concha Toro. A partir del 12 de octubre de 1992, este refrán va perdiendo su aura artificial. En el centro de la atención se enfocará, en su lugar, la fisonomía mestiza y las emociones auténticas y características de la mayoría de los emigrantes hispanoamericanos.

## México y el Caribe

El continente mestizo con sistema referencial precolombino, en la obra de Guillermo Cabrera Infante, se pone en contraste con Africa. En primera instancia, el chowcito habanero y su connotación de paraíso perdido ocupan el escenario. La bella mulata Cuba Venegas celebra sus triunfos bajo las condiciones de la teatralización tecnológica mientras que la verdadera Estrella del bolero, la mulata gorda, fracasa por su incapacidad de adaptarse a las demandas de una perfección audiovisual. En su prólogo al libro *Cuba y sus sonos* (1997) de Natalio Galán, Cabrera Infante recuerda el papel vital de la influencia africana en la creación de una música popular auténticamente americana. En un capítulo aparte, Galán discute su origen en el bolero que nació en Cuba y que llegó por vía de Veracruz a México alrededor de 1900. Al conquistar el espacio musical desde 1920, cuando la radio se extiende por la isla, el bolero retumba en toda América de habla hispana con características locales (chilenas, colombianas, mexicanas, porteñas, venezolanas, puertorriqueñas, yucatecas, etc.). Este *nuevo bolero criollo* experimenta todo tipo de interpretación concentrada en transmitir un *feeling* profundo:

llegó a significar en Cuba algo camp, dado que se hacía énfasis en los sentidos [...]. El feeling fue más perturbadamente psicológico en lo escénico. No debe pasarse por alto que la televisión, con todas las posibilidades de la imagen, fue instrumento indispensable en la teatralización uniéndosele una voz mínima manejada con destreza. El micrófono solicita un estilo no una *voce granita* (Galán 1997, 299).

Este *feeling* se hace monumental en la voz de La Estrella de Cabrera Infante, ya que "no canta más que boleros... Canciones dulces, con sentimiento, del corazón a los labios y de la boca a tu oreja" (1996, 225). La Estrella no queda en Cuba sino decide buscar su fortuna en México donde encuentra la muerte. En una larga escena, el "Metafinal", el autor parodia el retorno de su cadáver a Cuba. Camino en barco de Veracruz, es imposible inundar el cuerpo muerto de La Estrella sino

éste se convierte en una tumba en el mar, "navegando viajando flotando en el Gulf Stream a 13 nudos por hora con rumbo nor-noroeste" (Cabrera Infante 1996, 308).

La ironía en relación con la Estrella y la bandera cubana –su cuerpo está cubierto con una bandera color habano, con un pedazo de lana color chocolate sucio– tematiza la falta de una patria suya. Iris Zavala escoge el mismo tema en su libro de ficción, *El libro de Apolonia o de las islas* (1992), a la inversa. Recorriendo el mundo entero, la cantante Apolonia siempre regresa al barrio del puerto del Viejo San Juan en Puerto Rico donde la esperan las tres Parcas Africanas –las Musas Antillanas. Ellas le informan sobre los detalles locales transmitidos por la tradición oral. Las andanzas rítmicas de Apolonia, cuyos padres provienen de Africa, cubren todos los siglos del Quinto Centenario acompañadas de un proceso de aprendizaje paulatino. En el capítulo sobre la "metafísica del bolero", la autora explica la filosofía de esta canción:

El bolero es una superficie muy pulimentada de pasiones, mudanzas, fugacidades, celos y desengaños. Ceñido campo semántico-emotivo que contrasta el objeto del deseo con la imagen ideal y que rinde vasallaje al amor/pasión lanzándose contra las divinidades hostiles a la sutil y atormentada introspección que produce la ausencia (Zavala 1992, 52).

La voz que escribe en primera persona se identifica con las etapas diferentes de la vida de Apolonia, primero una esclava, luego "liberada", después una etapa neoyorquina en los años sesenta, feminista, independentista y afroamericana, hasta convertirse en una Apolonia –canción de las Antillas, del Caribe, y del mar. Durante una de sus estancias en México D.F., Apolonia descubre en el Zócalo el "desconcierto barroco," a la raíz del "desconcierto seductor" (ibíd., 127) del bolero. En su prisma concuerdan tanto los testimonios orales de sus tres amigas, como las civilizaciones precolombinas y la información obtenida de los periódicos y de otros textos antiguos sobre la esclavitud en las vastas bibliotecas de las universidades blancas-wasp del Norte. De tal modo, Apolonia logra darle vuelta a la "cultura del cuerpo" (ibíd., 100 y 103) en su proceso de transculturación hacia una Apolonia-isla-mulata con voz y figura transatlántica.

En resumen, en el análisis de las estrategias musicales en las novelas de Fuentes, Chamoiseau, Martinus Arion, Cabrera Infante y Zavala se evidenció la tendencia a elaborar aquella "utopía popular" de la "cara oscura" de la vida pública de la que Walter habló. Esta tendencia no corresponde con la tradición clásica de la utopía en la literatura occidental indicando un *no-lugar*. En los ejemplos narrativos discutidos, la "utopía popular" sugiere la configuración de



un lugar –cuerpo– concreto, con una íntima historia local, expresando su decisión radical de establecer una relación con el mundo exterior (cf. Walter 1994, 1775). El bolero, en Hispanoamérica, cumple un papel de cohesión al manifestarse ante el mundo del consumo global con un tono local de identificación propia. Su objetivo narrador consiste en inspirar una conceptualización de contraste con el eros comprado igual que de su voz sincronizada. Es obvio que los autores comparten la aspiración a derrumbar los estereotipos del pasado con una interpretación distanciada, irónica y crítica ante los mecanismos del "minotauro del Norte". Dan prueba de una vitalidad enorme para manifestar su escepticismo y lucidez con respecto a este tema. Su flexibilidad lingüística permite extender las fronteras de un tono académico y popular hacia el más allá de un *feeling* criollo colectivo. El éxito de este tipo de literatura es incuestionable. Tanto Carlos Fuentes como Guillermo Cabrera Infante recibieron el Premio Cervantes de España, el premio más prestigioso para los autores hispanohablantes. No sorprende, tampoco, el estudio progresivo de este fenómeno. El libro *bestseller* en México, *La novela bolero latinoamericana* (1998), de Vicente Francisco Torres, introduce el tema a través de la trayectoria autobiográfica del autor en una de las cantinas más antiguas de la ciudad de México, El Chin-chun-chán, escuchando la sinfonola y encontrándose con música de los países más diversos de América Latina. Natalio Galán, hablando del bolero cubano, constata que su exportación había quedado

sin consecuencia alguna en la América del Norte. Por ser, principalmente, canción más que baile, y por destacarle una tónica dramática que transmitía especialmente el texto, los norteamericanos no se dieron por aludidos del acontecimiento (1997, 293).

Angel Quintero Rivera, a su vez, en *¡Salsa, Sabor y control!*, recuerda el papel del bolero para la comunidad hispana en Nueva York, a partir de los años veinte. Procede con un análisis sociológico igualmente rico de detalles sobre la música "tropical", proclamando que el bolero logra mediatizar lo íntimo y lo social entre lo comunitario, lo nacional y lo transnacional. En su opinión, "la popularización del bolero por toda América Latina estuvo asociada a un timbre que agrupó también al Continente" (1998, 17).

Este acento sobre las pautas rítmicas del *feeling* no se halla con la misma intensidad en los textos de Chamoiseau y Martinus Arion. En su caso, la empresa narrativa más bien se concentra en presentar la lógica de "l'En-Ville," un proyecto mosaico de existencia en camino a esta percepción de *camp* popular festivo. Hablando de cambios estratégicos, este mito comercial y prostibulario



con su aura artificial del bolero no constituye un tema explícito en el Caribe "europeo". En este detalle, precisamente, se perfila una diferencia clave con la filosofía de las narrativas rítmicas hispanoamericanas. Así vuelve a manifestarse el aislamiento mencionado al principio de este ensayo. Simultáneamente, se descubre el enfoque en el mismo tema de una búsqueda y aproximación a la transculturación local, a la "utopía popular" de la democratización cotidiana y su anhelo de transformar la fisonomía y la sensibilidad lingüística pública. Por lo tanto, esta coincidencia documenta la importancia de seguir realizando estudios con un enfoque de comparación sistemática.

## Bibliografía

- Arnold, A. James (ed.). 1997. *A History of Literature in the Caribbean*. Vol. 3. Cross-Cultural Studies. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- Benítez-Rojo, Antonio. 1989. *La isla que se repite. El Caribe y la postmodernidad*. Hannover: Ed. del Norte.
- . 1997. Caribbean Culture: A Carnavalesque Approach. En: Arnold 1997, 203-214.
- Cabrera Infante, Guillermo. 1996. *Ella cantaba boleros*. Barcelona: Seix Barral.
- Campa, Román de la. 1997. Resistance and Globalization in Caribbean Discourse: Benítez-Rojo, Antonio and Glissant, Edouard. En: Arnold 1997, 87-116.
- Chamoiseau, Patrick. 1992. *Texaco*. Paris: Gallimard.
- Fuentes, Carlos. 1987. *Cristóbal Nonato*. México, D.F.: FCE.
- Galán, Natalio. 1997. *Cuba y sus sones*. Con prólogo de Guillermo Cabrera Infante. Valencia: Pre-Textos.
- Glissant, Edouard. 1997. *Traité du Tout-Monde. Poétique IV*. Paris: Gallimard.
- Gruzinski, Serge. 1995. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a 'Blade Runner' (1492-2019)*. México, D.F.: Era.
- Lienhard, Martin. 1992. *La voz y su huella*. Lima: Horizonte.
- Martinus, Efraim Frank. 1997 [1996]. *The Kiss of a Slave. Papiamentu's West-African Connections*. Curaçao: De Curaçaosche Courant.
- Martinus Arion, Frank. 1995. *De laatste vrijheid*. Amsterdam: De Bezige Bij.

- Monsiváis, Carlos. 1977. Agustín Lara. El harem ilusorio (Notas a partir de la memorización de la letra de 'Farolito'). En: *Amor perdido*. México, D.F.: Era, 61-86.
- Naipaul, V. S. 1976. *Guerillas*. Middlesex: Penguin Books.
- Orovio, Helio. 1995. *El bolero latino*. La Habana: Letras Cubanas.
- Phaf, Ineke. 1994. *Narrando la nación. Una experiencia de la modernidad en Curaçao, Suriname, Puerto Rico, Cuba y México*. Madrid: Orígenes.
- Quintero Rivera, Angel. 1998. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música "tropical"*. La Habana: Casa de las Américas.
- Rama, Angel. 1984. *La ciudad letrada*. Hannover: Ed. del Norte.
- Rincón, Carlos. 1994. Vuelta del barroco y proliferación del neobarroco. En: Schönberger 1994, 1779-1796.
- Rodríguez, José Emilio. 1997. Oral Tradition and New Literary Canon in Caribbean Poetry. En: Arnold 1997, 177-186.
- Rushdie, Salman. 1995 [1981]. *Midnight's Children*. New York: Vintage.
- Rumpf, Helmtrud. 1996. Créolite, Créole, Créolisation: Nuevos caminos hacia un lenguaje común en el espacio caribeño francófono. En: Ineke Phaf (ed.). *Presencia criolla en el Caribe y América Latina / Creole Presence in the Caribbean and Latin America*. Frankfurt/M.: Vervuert, 81-97.
- Schönberger, Axel; Zimmermann, Klaus (eds.). 1994. *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus*. Festschrift für Dietrich Briesemeister zum 60. Geburtstag. Frankfurt/M.: Domus Editoria Europaea.
- Sprouse, Keith Alan. 1997. Chaos and Rhizome: Introduction to a Caribbean Poetics. En: Arnold 1997, 79-86.
- Torres, Vicente Francisco. 1998. *La novela bolero latinoamericana*. México, D.F.: UNAM.
- Torres-Saillant, Silvio. 1997. The Cross-Cultural Unity of Caribbean Literature: Toward a Centripetal Vision. En: Arnold 1997, 57-76.
- Vega Alfaro, Eduardo de la. 1995. Origins, Development and Crisis of the Sound Cinema (1929-64). En: *Mexican Cinema*. Ed. de Paulo Antonio Paranaguá. London: British Film Institute, 79-93.
- Walcott, Derek. 1997. 'Texaco' by Patrick Chamoiseau. En: *New York Times Review of Books*, 14.8.1997, 45-48.

- Walter, Monika. 1994. Das Populäre als maskierte Utopie? Zu einem Denkproblem in den neueren Kulturtheorien Lateinamerikas. En: Schönberger 1994, 1759-1778.
- Zavala, Iris M. 1991. *El bolero: Historia de un amor*. Madrid: Alianza.
- . 1992. *El libro de Apolonia o de las Islas*. San Juan: Instituto de Cultura Puertorriqueña.
- . 1997. When the Popular Sings the Self: Heterology, Popular Songs, and Caribbean Writing. En: Arnold 1997, 187-199.

## **Populismo como utopía: la novela histórica *Viva o povo brasileiro* de João Ubaldo Ribeiro y el estudio historiográfico *O povo brasileiro* de Darcy Ribeiro**

Ellen Spielmann

Los dos conceptos claves del título, tanto el del pueblo en su relación con el movimiento populista como el de la utopía, son temas que cruzan muchos discursos contemporáneos. Ambos tienen, además, un denominador común: están incluidos hoy dentro de un discurso muy propio de nuestros días: el del fin. El discurso del fin, es decir, marcado por el fin, se manifiesta en varias formas: tanto en Jürgen Habermas cuando habla de las "energías utópicas perdidas que están ligadas con el proyecto de lo moderno" (Habermas 1985, 144), o en el libro del filósofo brasileño Ernildo Stein, *Orfãos da Utopia*, que trata del luto de las izquierdas. Escribe Stein:

Abordar a difícil questão da elaboração do luto das esquerdas é duplamente importante. De um lado, realmente, a inteligência mundial e a inteligência brasileira, em boa parte, eram de extração da esquerda. De outro lado, porque os desafios práticos da transformação da história, da crítica ao estabelecido, provieram das esquerdas. Temos assim dois aspectos importantes que já nos motivariam a analisar questões da filosofia contemporânea desde esta perspectiva (Stein 1993, 45).

Otra forma del discurso del fin es la conjugación del "post". Vivimos en los tiempos del post: postpolítica, post-utopía como subraya Eneida Maria Souza en su ensayo, "Paisagens pós-utópicas", lectura que "aponta para a reflexão sobre os limites de uma paisagem utópica" (Souza 1993, 147).

Si esto vale en el caso de la utopía, podemos decir que vale también para el caso del pueblo y del populismo en América Latina. Inclusive en el caso de la Argentina, donde después de 40 años de peronismo se puede constatar el fin del populismo. Curiosamente es un peronista, Carlos Menem, quien liquida la política peronista con el apoyo de la pantalla de televisión (cf. Sarlo 1992). La televisión, lo más "mediático", pasa a ser objeto de teoretización y polémica (cf. Landi 1992). En países como Chile hay una nueva discusión de revisión: Salvador Allende es visto como la última encarnación del populismo.

Mi artículo tiene tres partes. Primero voy a tratar los conceptos utopía y populismo. Esto de todas maneras exige volver sobre los dos conceptos no de

forma deductiva sino a partir de los propios textos escogidos para el análisis. En seguida propongo una lectura de la novela histórica de João Ubaldo Ribeiro *Viva o povo brasileiro*. Ahí voy a introducir un tercer término, el del mito. En la tercera parte trataré el libro *O povo brasileiro* de Darcy Ribeiro, leído como una utopía del mandato del pueblo.

## I

Comienzo entonces con la llamada crisis actual de la utopía y del populismo:

Contra el lugar común de ver la utopía como constante, lo que es de mayor interés hoy en día es destacar las discontinuidades, la historización de la utopía como género literario y forma de razón utópica situándola en relación directa con la razón política, con el advenimiento del Estado en la Italia renacentista. La razón utópica funciona como correctiva de la razón política, según muestran los trabajos de Maffesoli, por ejemplo, "Histoire et utopie", en su primera versión de 1974, "L'utopie de la raison" (Maffesoli 1979, 194-209).

Además, en los estudios de historización de Werner Kraus, por ejemplo, se realiza un cambio notable, de acuerdo con la línea de Gramsci y Mannheim. En los análisis de la sociedad anterior al 68 encontramos, por último, la siguiente situación: la razón política se encuentra bajo el dominio de la razón instrumental. Después, en los años 70, la razón utópica se sitúa en función correctiva frente a la razón instrumental respecto a cuatro momentos decisivos:

Primero, el hecho que se cuestiona el principio del pensamiento eurocentrista, ligado a la expectativa de cambios inmediatos. El futuro no es nada posterior, de horizonte pleno. Lo que tiene importancia y peso es el ahora. Son realizaciones de utopías concretas, utopías del cuerpo como bien expresa el *Living Theater*, por ejemplo, en el Brasil y otros países latinoamericanos. Segundo, la destrucción de la naturaleza y del individuo (como muestran los trabajos de Jürgen Habermas y de Michel Foucault). Tercero, la degradación ecológica (pienso en el Informe del Club de Roma). Cuarto, el choque en la segunda parte de los años 70 con la crisis de sujetos históricos/tradicionales, que llevó como consecuencia a la crisis de los intelectuales. Pienso, sobre todo, en el impacto que tuvo el caso de Camboya, el régimen de Pol Pot y de los Khmer rojos después del Goulac. Con eso se desestabilizaron el imaginario revolucionario, las ideas sobre el futuro, hay por consecuencia una separación, un hiato entre las ideas utópicas y el futuro. El crítico brasileño Silviano Santiago en su ensayo "Utopia e democracia" subraya su diferencia a pesar de objetivos aparentemente similares y de prácticas opuestas:

Os cenários de futurologia estão marcados pela sua origem em alguma instituição do saber que, tentando esclarecer o futuro, se deseja e se diz comprometida com os tempos e os valores hegemônicos em vigor, e os exercícios de utopia são produto [...] de uma reflexão [...] em que o futuro se dá [...] em aberto (Santiago 1993, 54s.).

El filósofo brasileño Stein se refiere, por su parte, a la relación entre revolución y utopía escribiendo:

A utopia está apresentada como uma crítica ao estabelecido e ao fático, mas uma que apresenta uma visão contrafática, a visão histórica totalmente mudada (Stein 1993, 81).

Se vuelve a leer a Platón, Morus, Campanella y sus modelos de ciudad o de sociedad aparecen como totalitarios. En su investigación de 1974 escribe Maffesoli:

Tant qu'elle se contente de parler en "pointillé", et tant qu'elle ne tombe pas dans l'utopisme, tant qu'elle ne se constitue pas en entité, l'utopie joue la fonction essentielle de signalisation intrinsèque dans une réalité, signalisation qu'il faut savoir découvrir et lire. Son ambiguïté tient à ce qu'elle se présente souvent, d'une manière positive et pleine, comme idéalité (cf. Platon, Th. More...) (Maffesoli 1976, 45).

Hubo una reacción inmediata: surgen utopías alternativas de cuño feminista, ecologista etc. En el Brasil, las comunidades de base ganan peso, se da lugar a proyectos como Solentiname etc. Vale preguntarse si fenómenos como la música rock, la cultura de la fiesta, las manifestaciones que aparecen bajo condiciones de control social y represión no son parte del discurso utópico.

Por otro lado, como respuesta a estos cuatro procesos que acabamos de mencionar, en el tiempo de redemocratización, la utopía sirve como instrumento de análisis. La recepción de Gramsci y de Bloch está al orden del día y lleva a una nueva fórmula, a la ecuación entre utopía y liberación, como bien muestran los trabajos de Fernando Ainsa. Bajo el título significativo "Del paraíso perdido al principio esperanza" escribe:

La "tensión" consiguiente ha llevado (y sigue llevando) al encuentro en América de muchos sueños y esperanzas individuales con realidades colectivas. Porque si la tensión utópica está hecha de esperanza, el sueño no

basta. Es necesaria también la voluntad para convertir la esperanza en un orden diferente y es esta voluntad, generalmente tenaz y combativa, la que provoca la verdadera tensión utópica. Pero, ¿por qué se ha dado y se da en América esta tensión tan variada en sus expresiones sobre "lo posible lateral" y tan parca en utopías propiamente dichas?, ¿por qué justamente en América? (Ainsa 1984, 25)

Con la recepción de Gramsci la utopía es vista como nueva voluntad colectiva y expresiva en función de liberación. Con Bloch, por el otro lado, se buscó definir la utopía a partir de los datos objetivos de existencia. Siempre se leyó a Bloch en esta dirección separando sujeto y objeto. Lo decisivo es que él define utopía como mediación de datos objetivos de existencia por un lado y la posibilidad de un futuro libertario que está latente, que ya existe en la vida humana presente, un futuro que se da como abierto, por otro lado.

Sin duda la situación se encontraba bastante desestabilizada. ¿Por qué? Surgió el postestructuralismo, la teoría que produjo un cambio importante: el re-examen de la utopía es el paso necesario a la utopía como análisis. Ahora se transforma en análisis de la utopía. Veamos con una breve mirada retrospectiva las preguntas y los resultados de los años 70 y 80. Cuando se comenzó a analizar utopías se preguntó: ¿Cuál es el contexto, cuál es la situación, cuál es la coyuntura en que surgen? Se toma una perspectiva extremadamente historiadora. Los resultados de este análisis: utopías contextuales/situacionales que sirven para un cierto momento y son limitadas. Es el caso de Michail Bachtin, su análisis del Carnaval que pone en el centro la cuestión de la cultura popular y del poder. Se ve el problema de la relación entre utopía y crisis contextual/situacional. Esto no conduce sólo a una tipología analítica de la utopía sino también, con Michel Foucault y Gilles Deleuze, surge el interés por la heterotopía (cf. Foucault 1987). En oposición a los atractivos de la heterotopía, se accede a ver en algunas obras artísticas la realización de la utopía estética (cf. Jameson 1984).

Concluyendo esta parte sobre el concepto de utopía, podemos observar respecto a América Latina en particular, tres procesos claves:

1. Se constata la ausencia de la utopía como género literario y de los llamados "Staatsromane".
2. Encontramos representaciones de la ciudad, de la megalópolis en forma de anti-utopía (cf. Spielmann 1994, 30-36)<sup>1</sup>.

---

1 Obsérvese que la problemática llamó bastante la atención a partir de finales de los 80. Traté del tema "Anti-utopía en la literatura brasileña" en el Simposio de la ADLAF en noviembre de 1989 con una lectura de Ignácio de Loyola Brandão (Spielmann 1994). Véase también Daus 1993.

3. Con motivo del 1992 –en la conmemoración del descubrimiento de América Latina– encontramos paralelamente la idea de la invención de América Latina, la lectura del descubrimiento/invención como utopía de la imaginación europea. Al mismo tiempo se manifiesta la necesidad de luto por la pérdida de la utopía por parte de cierta izquierda latinoamericana. Es obvio en el caso del libro de Jorge G. Castañeda *La utopía desarmada* (1993).

## II

Paso a la segunda parte: ¿Qué acontece con el término pueblo/populismo? El concepto es elusivo y recurrente. Elusivo en el sentido de ser difícil de definir. Recurrente porque corrientemente está aplicado en el discurso del análisis político. Es aquí donde es usado tradicionalmente. Después de la Escuela de Birmingham, populismo y pueblo son términos empleados cada vez más en los Estudios Culturales. Desde el punto de vista de la Escuela de Frankfurt los trabajos de John Fiske son populistas, a pesar de su concepto de "distancia cultural" para marcar los significados prácticos y placeres característicos de formación social con poder o desprovistos de él (cf. Fiske 1989). A su vez, Jesús Martín-Barbero sería visto como populista por causa de sus posiciones contra la demonización de la industria cultural (cf. Spielmann 1997).

En América Latina e internacionalmente, los trabajos de Ernesto Laclau sobre el populismo son considerados básicos. No voy a comentarlos en extenso, simplemente quiero esbozar la línea de argumentación. Laclau tiene razón cuando escribe que el problema ha sido determinar cómo analizar teóricamente las diferencias pertinentes y explicar la especificidad del populismo (cf. Laclau 1978, 6; 1987, 29). Laclau toma posición contra la tipología funcionalista que piensa con la oposición simple de "tradición" – "modernidad". Lo decisivo según él es que el populismo no es inherente a un tipo de movimiento, ni de ideología sino que se trata de la articulación de contradicciones, que no son de clase, en discursos políticos originados en contradicciones de clase (cf. Laclau 1978, 194s.). Referente a la categoría de clase tenemos dos puntos cruciales como bien analiza Carlos Rincón. En primer lugar, que el pueblo no existe en un sentido definido: se trata de una articulación del discurso político. El discurso político interpela a un sujeto, una subjetividad, dando lugar a una posición de sujeto.

En segundo lugar, que la política tiene lugar entre el pueblo y el bloque hegemónico. El pueblo nunca se presenta a sí mismo como lucha directa entre clases (cf. Rincón 1995, 41).

De esta manera podemos destacar tres resultados de lo discutido:



1. El populismo ha sido disuelto y expandido para subsumirlo en el terreno de la política. Por consecuencia, es necesario redefinir la política: ver la política como instancia de producción de identidad.
2. Esa política está culturalmente incluida en la constitución de los sujetos, en la "interpelación de los sujetos".
3. Entonces tenemos que analizar casos concretos, coyunturas concretas. Así podemos decir lo que hay de populismo en Lázaro Cárdenas o en Mao Tsetong, etc.

Para marcar los resultados del debate de los años 70 citamos otra vez a Ernesto Laclau:

Si los desarrollos anteriores son correctos, el populismo surge históricamente ligado a una crisis del discurso ideológico dominante, que es, a su vez, parte de una crisis social más general. Esta crisis puede ser o bien el resultado de una fractura en el bloque de poder, en el que una clase o fracción de clase necesita, para afirmar su hegemonía, apelar al "pueblo" contra la ideología vigente en su conjunto, o bien de una crisis en la capacidad del sistema para neutralizar a los sectores dominados; es decir, una crisis del transformismo (Laclau 1978, 205).

En una revisión de su concepto, Laclau amplía la base para explicar la especificidad del populismo y plantea tres categorías: dislocación, inscripción y frontera, y así hace posible pensar en identidades dislocadas y modelos de reconstrucción de identidades (cf. Laclau 1987, 29).

En el marco de la discusión posterior a los años 80 se muestran dos cosas:

1. Que la experiencia de las clases subalternas en América Latina ha sido articulada de acuerdo con los intereses del bloqueo hegemónico a través de diversos discursos políticos, no solamente del discurso populista. Pero siendo un elemento inherente a la política latinoamericana, ese discurso cae en desprestigio, como lo prueba el de los partidos modernizadores.
2. Una categoría dentro de las formas de reacción ante los nuevos procesos de globalización en oposición al populismo es lo "democrático popular". (Los ejemplos son múltiples y muy diversos, me limito a mencionar algunos de los nuevos movimientos sociales, el de los "Sem Terra" en el Brasil, el de los indígenas de Chiapas en México).

Ahora mi problema se sitúa ante ese horizonte de diferentes disciplinas que me proporcionan diferentes mapas epistemológicos, ¿cómo abordar los dos textos escogidos *Viva o povo brasileiro* y *O povo brasileiro*?

Antes de pasar a la lectura de la novela histórica de João Ubaldo Ribeiro, quiero mencionar el libro que marcó el debate sobre el género introduciendo la cuestión sobre la nación en relación con la narración. Es el libro innovativo *Nation and Narration* editado por Homi K. Bhabha en 1990. Para nuestra lectura de la novela histórica es de gran interés ver cómo se define la función del género. Es lo que hace Timothy Brennan en su ensayo "The National Longing for Form". Brennan describe cómo coinciden el surgimiento del nacionalismo europeo y el del género de la novela:

It was the novel that historically accompanied the rise of nations by objectifying the one, yet many of national life, and by mimicking the structure of the nation, a clearly bordered jumble of languages and styles. Socially, the novel joined the newspaper as the mayor vehicle of the national print media, helping to standardize language, encourage literacy, and remove mutual incomprehensibility. But it did more than that. Its manner of presentation allowed people to imagine the special community that was the nation (Brennan 1990, 49).

Lo que me interesa aquí no es la contribución de la literatura a la formación del Estado-Nación, así como tampoco la parodia o la sátira de la narrativa heroica del nacionalismo –lecturas fructíferas ya hechas de la novela, por ejemplo, por Walter Bruno Berg, entre otros. Propongo otra lectura para lo cual introduzco un tercer término: el mito. ¿Por qué? La novela de Ribeiro es la realización literaria mayor de la época, es considerada monumento de arte de técnicas narrativas orales, al lado de romances históricos como *Cien años de soledad* o *Terra nostra*, entrelaza realidad e historia bajo el signo del mito, quiero decir del tiempo mítico y míticamente. Es la tentativa de rescribir el mito del pueblo brasileño y así contar la esencia nacional.

Se ajusta a una representación espontánea precisa del tiempo del Estado-Nación, como ascenso permanente hasta su constitución y afianzamiento. La protagonista dice:

Sentiu-se sozinha, muito sozinha, mais sozinha do que todos estes anos, estes meses, estas semanas... estas horas de caracol, estes minutos alongados, como fios de calda puxa, este piscar e repiscar de olhos como noites compridas intercaladas por dias sem fim, estes gestos [...]. Contudo,

não era apenas uma lembrança da memória do corpo [...]. Nove anos se passaram, talvez dez, certamente mil e mais cem, e Merinha sabia que seu semblante de Penélope não era só dela, era parte do mundo e da vida das mulheres (Ribeiro 1984, 275s.).

No es accidental que comience con la historia canibal: hay un modelo orgánico-filosófico detrás del texto. La historia de la nación (organismo) es capaz de asimilarlo todo. Tanto los quilombos como los dioses africanos:

Xangô, uma faísca vermelha e branca incandescente, achou do outro lado, no terreno seco, um outro filho seu, o soldado Presciliano Braz, de Santo Amaro do Catu... E por outra parte lutavam Xangô e Oxóssi, ... seu irmão Ogum, senhor do ferro e da ferramenta, cujo nome é a próprio guerra (Ribeiro 1984, 443)

y Canudos; tratado en largos capítulos. El capítulo datado: "Rio de Janeiro, 14 de novembro de 1889" comienza así:

"Estou alarmado" dizia a certa altura a carta do Monsenhor Clemente André, que Bonifácio Odulfo lia com o cenho carregado. "Alarmado, será o termo certo? Não, meu afetuoso e querido irmão, estou, pode-se dizer, em pânico [...]. Como vês a situação, aí, da Corte? Dá-me algum alento, manda-me uma palavra tranquilizadora. Na Bahia, as notícias tardam, ou à Bahia não chegam, ouvem-se aterrorizantes boatos, a cada instante [...]. O em que se fala é em República, como se a derrubada de um soberano legítimo constituísse alicerce, em que se pretende construir uma Nação (Ribeiro 1984, 535).

Continúa en "Cocorobó, 1º de março de 1897", los argumentos:

A História de vocês sempre foi a guerra contra o próprio povo de sua nação e aqui mesmo estão agora comandados por um que se celebrou por mandar fuzilar brasileiros e por ser um assassino. E agora vêm falar de sua República? Por que não falam de comida, de terra, de liberdade? (Ribeiro 1984, 565).

La asimilación da lugar a una esencia, la del pueblo brasileño, que ahora por fin míticamente y como mito, se va a realizar.

*Viva o povo brasileiro* fue publicado en 1984. El proyecto literario se inscribe en el proceso de redemocratización a partir de los años 80: el pueblo en la calle, la gran euforia y esperanza de un Brasil democrático mejor que culminó en 1985 con las "diretas já". Se trata pues de la realización literaria mayor de la época de la redemocratización. Vale subrayarlo: Ribeiro escribe la novela con toda la esperanza antes del triunfo de la redemocratización. Solamente después surge el desencanto postmoderno, la crisis económica de los 80, la denominada década perdida.

Mis consideraciones sobre la novela son cinco. Primero: La novela presupone la necesaria revisión de las jerarquías tradicionales acerca del rango de las experiencias históricas y culturales, en la línea de quienes dan relieve a los excluidos del poder de representación literaria.

Segundo: Los propósitos significativos de la novela son: hacer definitivamente asimilables los elementos de heterogeneidad racial y cultural dentro de la narrativa interna de la identidad histórica nacional; revisar imaginativamente la historia en cuanto discurso, practicada como manera de ver y código de reconocimiento, con ayuda del instrumento constituido por la novela histórica. Habría que reparar que se narran tres siglos de Historia en 600 páginas.

Durante ese tiempo mítico pasaron una serie de cosas. Entre otras, se comían holandeses:

O caboco [sic] Capiroba apreciava comer holandeses. De início não fazia diferença entre holandeses e quaisquer outros estranhos que aparecessem em circunstâncias propícias, até porque só começou a comer carne de gente depois de uma certa idade, talvez quase trinta anos (Ribeiro 1984, 37).

Dentro de ese horizonte cabe el tiempo de la historia, que en su tendencia asciende hasta que en cierto momento se transforma en Historia nacional. El mito del pueblo en relación a las prácticas de populismo es ese tópico sobre el que se llama la atención y que lleva a una realización ficcional.

Tercero: Por otra parte, ese fenómeno del pueblo sobrevalorizado, sirve de legitimación para escribir la novela. Considero como base de análisis la explicación del diseño temático y formal de la novela viéndolo en función de las estrategias socio-culturales y políticas de dinamización, para permitirle a la Historia del pueblo brasileño revelarse a sí misma en su radical potencialidad, a través de su representación en el texto. Así que se construye una genealogía de sujetos (populares) que se apropian de la Historia. Se narran historias alternativas, sobre todo, populares, locales, regionales de cuño particular y colectivo, historias que hacen Historia. Un ejemplo significativo es el sertanejo

Filomeno Cabrito y su mujer Maria da Fé en el camino hacia Canudos al lado de su mula Periquita. Filósofa ella:

Se nós os matarmos –disse ela com um sorriso–, eles saberão que nós existimos, mas esse conhecimento não passará deles. Se não os matarmos, eles pelo menos nunca terão certeza de que eu não existo, porque eles sempre querem pensar que eu não existo (ibíd., 566).

Cuarto: Resulta que João Ubaldo Ribeiro procura resolver un problema que surge en la "agenda política" de comienzos de los años 80: ocupar simbólicamente el espacio vacío entre "conformismo" y "resistencia" (cf. Chauí de Souza 1986) y así trata de impedir que sea ocupado por el populismo institucionalizado.

Quinto: Obviamente el impacto mayor del texto es la construcción de contexto. La novela permite establecer la enorme fuerza del imperativo de encontrar, en ese momento de ascenso democratizador, un discurso social común, para que los individuos pudieran actuar de una manera orientada. Ese anhelo populista se muestra en varios momentos del texto. Veamos apenas uno: en la parte final hay un diálogo entre padre y hijo:

Que faz você meu filho? –perguntou Macário, encantado em ver no moço seu porte e seus traços quando jovem, condensados pela luz e pelo fervor da mãe, que se atiravam para fora a cada gesto. [El hijo responde:] –Faço revolução, meu pai... Desde minha mãe, desde antes de minha mãe até, que buscamos uma consciência do que somos... à medida que o tempo passou, acumulamos sabedoria pela prática e pelo pensamento e hoje sabemos que buscamos essa consciência e estamos encontrando essa consciência. Não temos armas que vençam a opressão e jamais teremos, embora devamos lutar sempre. [...] Mas a nossa arma há de ser a cabeça [...] de cada um e de todos, que não pode ser dominado e tem de afirmar-se. Nosso objetivo não é bem a igualdade, é mais a justiça, a liberdade, o orgulho, a dignidade, a boa convivência. [...] Mas nós estamos fazendo essa revolução de pequenas e grandes batalhas, umas sangrentas, outras surdas, outras secretas, e é isto que eu faço, meu pai (Ribeiro 1984, 607s.).

La novela está marcada por dos aporías: por una parte, la identidad sigue siendo vista como (re)descubrimiento de esencias, lo cual es una estrategia valiosa a nivel, por ejemplo, del antirracismo. Por otra parte, al mismo tiempo, en cuanto narración, la novela vuelve a contar el pasado, y de esa manera el acento principal recae en la dimensión del futuro. Veamos su visión utópica otra vez en

el escenario de Canudos después de la conversación filosófica entre Maria da Fé y Filomeno Cabrito:

Filomeno Cabrito, antes de dormir, imaginou que estava sonhando... que sonhava, quando acordou no dia seguinte na companhia de suas mulas, no acampamento absolutamente deserto, como se nunca houvesse estado pessoa alguma ali. Mas havia estado gente ali –lembrou-se ele, coçando a cabeça enquanto descia a trilha para Canudos ao lado da mula Periquita– pelo menos ele nunca ia esquecer a visão de Maria da Fé (ibíd., 566).

### III

Paso a la tercera parte, la lectura de Darcy Ribeiro y su *O povo brasileiro* de 1995. Dos años antes, Silviano Santiago en su ensayo ya mencionado, "Utopia e democracia", plantea la pregunta ante los 90: "Na década de 90 não teremos nem futurologia nem utopia: o que temos então?" Su respuesta es: "A crise pela qual a sociedade ocidental está passando se diferencia enormemente das outras [...] no século XX". Continúa Santiago, crítico en ningún caso pesimista, con esta hipótesis: "Estamos nos adentrando por uma lógica política que é marcada pelo fim dos tempos" (Santiago 1993, 54s.). Destaco que para Santiago vivimos en este momento el fracaso total. En el 95 asistimos con la publicación de *O povo brasileiro* a un acto intelectual diametralmente opuesto. El discurso de Darcy Ribeiro no encaja en el discurso del fin. Por el contrario. ¿Qué tenemos ante nosotros? Preguntamos con Jean Paul Sartre, su clásico: ¿Qué es literatura? ¿Cómo escribir? ¿Por qué y para quién se escribe? La respuesta del libro de Darcy Ribeiro no podría ser más directa: se escribe por causa del pueblo y para el pueblo. Por el título ya salta a la vista: es un libro sobre y al mismo tiempo escrito para el pueblo. En fin, *O povo brasileiro* es un testamento. No es un libro que se transforma en testamento a través de la lectura, la recepción, sino que fue escrito conscientemente como testamento. Darcy Ribeiro escribió ese libro sabiendo que iba a morir. Escribió en el prefacio:

Fugi do hospital para viver e também para escrevê-lo. Se você, hoje, o tem em mãos para ler, em letra de forma, é porque afinal venci, fazendo-lo existir. Tomara (Ribeiro 1995, 11).

¿Cuáles son las características del libro? ¿Cómo situarlo dentro de una obra que comprende más de 30 libros? Después de su excursión al mundo literario –novelista en los años 70 y 80– escribió tres novelas de cuño utópico, por ejemplo *Utopia selvagem* (1982), volviendo en los 90 a escribir un texto antropológico

comprensible, de opción política y de peso político. La característica del libro, según mi opinión, es en primer lugar la de reescritura, se trata de una revisión y de re-escritura de sus cinco gran libros: es el resumen de *Processo civilizatório*, de *As Américas e a civilização* –que es una tipología de los pueblos americanos, de *O dilema da América Latina*, de *Os brasileiros: Teoria do Brasil* e finalmente de *Os índios e a civilização* (el libro de 1970 que está considerado por la crítica como el mejor de todos). Son estudios revisados, actualizados y complementados tomando en consideración lo que fueron las metas de los años 50 y 60.

¿Cómo escribe? Encontramos un sujeto que reflexiona, un intelectual con carrera política truncada por el golpe militar en 1964 y el exilio durante 14 años. Un político que vivió los fracasos de la política llamada populista, el populismo de João Goulart, quien pasó por la experiencia del socialismo de Allende. Después de su regreso al Brasil siguió la política de Leonel Brizola en Río de Janeiro, y al final tomó posesión del cargo de senador en Brasilia. Darcy Ribeiro comenta su carrera con bastante ironía:

Fracassei em tudo que tentei na vida. Tentei alfabetizar as crianças, não consegui. Tentei salvar os índios, não consegui. Tentei uma universidade séria, não consegui. Mas meus fracassos são minhas vitórias. Detestaria estar no lugar de quem venceu (Ribeiro 1995, 117).

¿Cuál es la utopía de Darcy Ribeiro? Es la de Bolívar, pero modificada y actualizada: integración americana partiendo del Mercosur como única garantía de realización de independencia y soberanía, frente a los Estados Unidos. Propongo entonces leer el libro como la utopía del mandato del pueblo.

Quiero llamar la atención sobre el subtítulo del libro que es significativo y sirve como clave de lectura: *A formação e o sentido do Brasil*.

Las preguntas planteadas por Darcy Ribeiro parten de la situación de hoy. Escribe en la introducción: "Porque o Brasil ainda não deu certo?" (Ribeiro 1995, 13).

En la búsqueda de una respuesta se concentra en dos problemas entrelazados: la cuestión de identidad y el proceso histórico, que incluye el futuro. Pregunta entonces: ¿Quiénes somos? ¿Qué es el Brasil? A lo largo de los capítulos desarrolla por un lado la genealogía de los pueblos brasileños y por otra la historización de las etapas de la civilización. Me restrinjo aquí a la respuesta que se refiere al pueblo brasileño:



Somos um povo em ser [...]. Um povo mestiço na carne e no espírito [...]. Os brasileiros são, hoje, um dos povos mais homogêneos, lingüística e culturalmente (Ribeiro 1995, 447s.).

Llamo la atención sobre el nivel lingüístico. Encontramos a lo largo del libro, particularmente en el capítulo final, "O destino nacional", frecuentemente el verbo "ser" conjugado en el pasado, presente y futuro.

Destaco que el libro es escrito como testamento, por eso cada frase es un mensaje o declara algo. Leemos sobre el pasado:

Os interesses e aspirações do povo jamais foram levados em conta [...], nunca houve aqui um conceito de povo, englobando todos os trabalhadores. [...] Essa primazia do lucro sobre a necessidade gera um sistema econômico acionado por um ritmo acelerado de produção do que o mercado externo dele exigia, com base numa força de trabalho afundada no atraso, famélica, porque nenhuma atenção se dava à produção e reprodução das suas condições de existência (ibíd., 441).

Es de subrayar que Darcy Ribeiro expresa su crítica feroz tanto al principio del pensamiento euro-centrista como al proyecto de lo moderno. El fue pionero de esa generación de intelectuales latinoamericanos que puso la cuestión del euro-centrismo en la agenda política, como también cuestionó el proyecto de la modernización a todo precio, indicando los altos costos sociales. Ese contradiscurso de visión utópica propone el mandato del pueblo en función de correctivo político.

Declara Darcy Ribeiro: "Somos povos novos ainda na luta para nos fazermos a nós mesmos como um gênero humano novo que nunca existiu antes" (ibíd., 448). En su testamento, Darcy Ribeiro desarrolla una utopía con mapa que incluye América Latina:

Nosso destino é nos unificarmos com todos os latino-americanos [...] para fundarmos, tal como ocorre na comunidade européia, a Nação Latino-Americana sonhada por Bolívar (ibíd.).

Detengámonos un momento sobre la situación del Brasil en los 90 cuando se escribió el libro. Darcy Ribeiro reflexiona sobre un país que tiene un problema grave de tierra, tierra no cultivada (se trata de un terreno del tamaño de Alemania junto a Suiza, Austria, Francia y España, 153 millones de hectáreas). Escribió ese libro frente a ese hecho y a la situación de ver a su amigo y compañero de



vida política, el presidente Fernando Henrique Cardoso, en alianza con los propietarios de la tierra, con aquéllos que mantienen el estado de tierra no cultivada, y en alianza con la política a favor del neo-liberalismo. Darcy Ribeiro se dirigió en diciembre del 96 con un llamamiento al presidente. En una entrevista emitida por la televisión dice: "Precisa largar a direita! Precisa se juntar à esquerda e ao nosso povo!" (*Jornal do Brasil*, 19.2.1997)

Dentro de ese contexto vemos el discurso del pueblo democrático-popular como reacción y corrección de la política ante los nuevos procesos de la globalización.

Escribe Darcy Ribeiro: "Estamos nos construindo na luta para florescer amanhã como uma nova civilização, mestiça e tropical, orgulhosa de si mesma" (Ribeiro 1995, 449). La fuerza de la utopía se funda en la voluntad colectiva del pueblo, en su existencia, en sus capacidades, en parte latentes, que garantizan un futuro y producen expectativa y esperanza.

Subrayo que Darcy Ribeiro no piensa la utopía como constante sino como conquistada en cada momento.

Además es de interés ver lo que sostiene Darcy Ribeiro sobre la relación entre clase dominante y pueblo: "A classe dominante brasileira é rica e branca e detesta o povo, que é mulato e preto" (*Veja*, 12.2.1997). Para él, el pueblo no existe en el sentido definido de clase. No sirve pensar en contradicciones de clase, de lucha de clase. Sin duda, el discurso político da peso al momento cultural-étnico-racial.

Me pregunté durante la lectura si esa visión utópica y si ese optimismo enfático no es un acto de reprimir el actual discurso del fin –el estado de luto y la melancolía de la izquierda de la cual nos habla Ernildo Stein en su libro sobre la utopía de hoy. Creo que no. En cada momento del texto es obvio que Darcy Ribeiro no se siente huérfano de la utopía. Para la elaboración del luto de la izquierda, la melancolía no vale, no tiene sentido, no se encuentra en la agenda política. Porque según la lógica de Darcy Ribeiro todo está abierto: "Estamos abertos é para o futuro" (Ribeiro 1995, 448).

Ante la muerte desarrolla un gran placer en producir ideas y libros. Publicó dos libros en 1995. El otro se titula: *O Brasil como problema*.

## Bibliografía

- Ainsa, Fernando. 1984. Tensión utópica e imaginario subversivo en Hispanoamérica. En: *Anales de literatura hispanoamericana* 13, 13-35.
- Aparecida, Andrés (org.). 1993. *Utopias: Sentidos Minas Gerais*. Belo Horizonte: UFMG.

- Brennan, Timothy. 1990. The National Longing for Form. En: Homi K. Bhabha (ed.). 1990. *Nation and Narration*. New York: Routledge, 44-70.
- Castañeda, Jorge G. 1993. *La utopía desarmada*. Bogotá: TM.
- Chauí de Souza, Marilena. 1986. *Conformismo e resistência*. São Paulo: Brasiliense.
- Daus, Ronald (ed.). 1993. *Großstadtliteratur. La literatura de las grandes ciudades*. Frankfurt/M.: Vervuert.
- Fiske, John. 1989. *Understanding Popular Culture*. Boston: Unwin Hyman.
- Foucault, Michel. 1966. *Les mots et les choses*. Paris: Gallimard.
- . 1987. L'espace autre. Andere Räume. En: *Idee, Prozeß, Ergebnis: Die Reparatur und Rekonstruktion der Stadt*. Katalog zur Internationalen Bauausstellung. Berlin.
- Habermas, Jürgen. 1985. *Die neue Unübersichtlichkeit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- Jameson, Fredric. 1984. Progress versus Utopia: or Can We Imagine the Future. En: Brian Wallis (ed.). *Art after Modernism: Rethinking Representation*. New York: Godine.
- Kraus, Werner. 1972. Geist und Widergeist der Utopien. En: Eike Barmeyer (ed.). *Science Fiction*. München: Fink.
- Laclau, Ernesto. 1978. *Política e ideología en la teoría marxista. Capitalismo, fascismo, populismo*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- . 1987. Populismo y transformación del Imaginario Político en América Latina. En: *Boletín de Estudios Latinoamericanos y del Caribe* 42, 25-38.
- Landi, Oscar. 1992. *Devórame otra vez. Qué hizo la televisión con la gente, qué hizo la gente con la televisión*. Buenos Aires: Planeta.
- Maffesoli, Michel. 1979. *La violence totalitaire*. Paris: Presses universitaires de France.
- Ribeiro, Darcy. 1995. *O povo brasileiro*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Ribeiro, João Ubaldo. 1984. *Viva o povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Rincón, Carlos. 1995. *La no simultaneidad de lo simultáneo. Postmodernidad, globalización y culturas en América Latina*. Santa Fe de Bogotá: Editorial Universidad Nacional.
- Sarlo, Beatriz. 1992. La teoría como chatarra. Tesis de Oscar Landi sobre la televisión. En: *Punto de Vista* 44, 12-18.
- Spielmann, Ellen. 1994. Anti-Utopien in der Fiktion Brasilien. En: *Lusorama* 25, 30-38.

- . 1997. Entrevista con Jesús Martín-Barbero. En: *Dissens. Revista Internacional de Pensamiento Latinoamericano* 3, 47-53.
- Stein, Ernildo. 1993. *Orfãos da utopia. A melancolia da esquerda*. Porto Alegre: Editora da Universidade UFRGS.
- Santiago, Silviano. 1993. Utopia e democracia. En: *Aparecida* 1993, 53-60.
- Souza, Eneida Maria. 1993. Paisagens pós-utópicas. En: *Aparecida* 1993, 147-154.



## Los autores de este volumen

### Luis Britto García

Nació en Caracas, el 9 de octubre de 1940. Se doctoró en Derecho en la Universidad Central de Venezuela e hizo un Diploma de Estudios Avanzados sobre América Latina en la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales en París. Actualmente es profesor de Historia del Pensamiento Político y de Metodología y Ciencias Sociales en la Universidad Central de Caracas.

#### Obras publicadas:

##### Narrativa:

*Los Fugitivos y otros cuentos*. Caracas: Pensamiento Vivo 1964.

*Vela de Armas* (novela). Montevideo: Arca 1970.

*Rajatabla* (cuentos). La Habana: Casa de las Américas 1970 (Premio Casa de las Américas 1970).

*Abrapalabra* (novela). La Habana: Casa de las Américas 1980 (Premio de Novela Casa de las Américas 1979).

*La Orgía Imaginaria o Libro de Utopías* (cuentos). Caracas: Monte Avila 1984.

*Demonios del mar. Piratas y corsarios en Venezuela* (novela). Caracas 1997 (Premio Municipal de Caracas 1999).

##### Historia y ciencias sociales:

*Ciencia, Técnica y Dependencia* (coautor con Plinio Negreti). Caracas: Fondo Editorial Salvador de la Plaza 1974.

*El llano*. Caracas: Oscar Todtman 1986.

*La Máscara del Poder: del Gendarme Necesario al Demócrata Necesario*. Caracas: Alfadil 1988 (Premio a la Investigación en Ciencias Sociales de la Asociación de Profesores de la Universidad Central de Venezuela 1988).

*El Poder sin Máscara: de la Concertación Populista a la Explosión Social*. Caracas: Alfadil/Tropicos 1989 (Premio a la Investigación en Ciencias Sociales de la Asociación de Profesores de la Universidad Central de Venezuela 1988, Premio Municipal de Literatura, mención ensayo 1990).

*El Imperio Contracultural: del Rock a la Postmodernidad*. Caracas: Nueva Sociedad 1991.

*DF*. Caracas: Ex Libris 1991.

Entre sus numerosas obras tiene también obras de teatro, así como guiones cinematográficos.

## **Rita Gnutzmann**

Catedrática de Literatura hispanoamericana en la Universidad del País Vasco.

### **Publicaciones:**

*Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*. Bilbao 1984.

*Teoría de la literatura alemana*. Madrid 1985.

*Guía de lectura de Rayuela de Julio Cortázar*. Madrid 1989.

*Cómo leer a Mario Vargas Llosa*. Gijón 1992.

*La novela naturalista en Argentina (1800-1900)*. Amsterdam 1998.

Igualmente, es editora de varias obras sobre Roberto Arlt.

## **Brigitte König**

Nació en 1942 en Bielefeld. Vivió varios años en Colombia. Trabajó algunos años en el Consulado General del Ecuador en Hamburgo. Cursó estudios de Historia, Filología Germánica, Filología Románica y Filología Comparativa en las universidades de Bamberg y Munich. Magister Artium en Filología Hispánica y Ciencia Literaria General y Comparativa de la Ludwig-Maximilians-Universität de Munich (1995). Tesis de doctorado dirigida por Prof. Dr. Wulf Oesterreicher "Speech Appeal: Metasprachliche und sprachliche Elemente fingierter Mündlichkeit bei Mario Vargas Llosa" (en preparación). Colabora en los proyectos de investigación: "Pluralidad de discursos" (de Toro, Leipzig) y "Interkulturelle Kommunikation und Wahrnehmung in multikulturellen Gesellschaften der Großräume USA und Lateinamerika" (FORAREA).

### **Publicaciones:**

Traducciones de textos literarios, ensayos críticos literarios y trabajos históricos.

Ensayos de crítica literaria y lingüística.

## Erna Pfeiffer

Nacida en Graz, Austria, en 1953. Hizo sus estudios de doctorado en Graz, Bogotá (Instituto Caro y Cuervo) y San Gall (Suiza). Actualmente, es catedrática de Literatura Hispánica en la Universidad de Graz, donde también trabaja de traductora literaria. En 1998, obtuvo el Premio de Investigación de la Provincia de Estiria por su Tesis de Estado, *Territorium Frau*, sobre autoras latinoamericanas.

### Publicaciones:

*Literarische Struktur und Realitätsbezug im kolumbianischen Violencia-Roman*. Frankfurt/M.: Peter Lang 1984.

(Ed. con Hugo Kubarth): *Canticum Ibericum. Neuere spanische, portugiesische und lateinamerikanische Literatur im Spiegel von Interpretation und Übersetzung*. Frankfurt/M.: Vervuert 1991.

*AMORica Latina: Mein Kontinent - mein Körper. Erotische Texte lateinamerikanischer Autorinnen*. Ed. y trad. de E.P. Viena: Wiener Frauenverlag 1991 (Edición de bolsillo: München: Goldmann 1994).

*EntreVistas. Diez autoras mexicanas desde bastidores*. Frankfurt/M.: Vervuert 1992 (Edición mexicana: México: SERSA 1993).

*Torturada - Von Schlächtern und Geschlechtern. Texte lateinamerikanischer Autorinnen zu Folter und politischer Gewalt*. Ed. y trad. de E.P. Viena: Wiener Frauenverlag 1993.

*Exiliadas, emigrantes, viajeras. Encuentros con diez escritoras latinoamericanas*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert 1995.

*Territorium Frau. Körpererfahrung als Erkenntnisprozeß in Texten zeitgenössischer lateinamerikanischer Autorinnen*. Frankfurt/M.: Vervuert 1998.

Traducciones literarias de Pérez Galdós, Unamuno, Carmen Boullosa, Luisa Valenzuela, Alicia Kozameh, etc., así como numerosos artículos en diferentes revistas y ediciones.

## Ineke Phaf

Catedrática en la Universidad de Maryland en College Park, EE.UU.

### Publicaciones:

(Ed. con Ulrich Fleischmann): *El Caribe y América Latina/The Caribbean and Latin America*. Frankfurt/M.: Vervuert 1987.

*Novelando La Habana*. Madrid: Orígenes 1990.

(Ed.): *Presencia criolla en el Caribe y América Latina/Creole Presence in the Caribbean and Latin America*. Frankfurt/M.: Vervuert 1996.

## Michael Rössner

Nació en 1953 en Viena. Filólogo, ensayista, crítico, traductor, escritor y catedrático en la Universidad de Munich.

### Publicaciones:

*Pirandello Mythenstürzer*. Wien et al.: Böhlau 1980.

*Gefangenschaft. Freiheit der Negation der Freiheit* (novela). 1981.

*Auf der Suche nach dem verlorenen Paradies. Zum mythischen Bewußtsein in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/M.: Athenäum 1988.

(Ed.): *Encuentro y desencuentro 1492*. Vorträge der Sektion "1492" des Deutschen Hispanistentags, Göttingen 1991. Kassel: Reichenberger 1992.

(Ed. con Wolfgang Matzat y Marga Graf): *Kolumbus und die lateinamerikanische Identität*. Kassel: Reichenberger 1992.

(Curador): *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*. Stuttgart et al.: Metzler 1995.

(Ed.): *Literarische Kaffeehäuser. Kaffeehausliteratur*. Wien et al.: Böhlau 1999. Co-editor de la revista *IBERO-ROMANIA*.

Curador de la edición en alemán de las obras de Luigi Pirandello, así como de varias actas de congresos sobre el mismo autor.

Entre sus artículos y proyectos de investigación destacan temas como el *Libro de buen Amor*, la comedia del siglo de oro, las vanguardias europeas y latinoamericanas, la literatura de los cafés literarios y la literatura brasileña y rioplatense entre 1920 y 1970. Traductor –entre otros– de Nicanor Parra, Luigi Pirandello y Oscar Collazos.



## Friedhelm Schmidt

Nacido en 1958. Estudió Latinoamericanística y Comparatística en la Universidad de Berlín y en la University of Pittsburgh. Docente en la Universidad de Berlín y traductor en la Casa de la Cultura en Berlín, de 1995 a 1997 también docente en la Universidad Nacional Autónoma de México.

### Publicaciones:

*Stimmen ferner Welten. Realismus und Heterogenität in der Prosa Juan Rulfos und Manuel Scorzas.* Bielefeld: Aisthesis 1996.

(Ed.): *Wildes Paradies – Rote Hölle. Das Bild Mexikos in Literatur und Film der Moderne.* Bielefeld: Aisthesis 1992.

(Co-ed.): *Grenzgänge. Großstadterfahrungen in Literatur, Film und Musik Lateinamerikas und der USA seit 1960.* Bielefeld: Aisthesis 1995.

Numerosos artículos sobre las literaturas mexicana, peruana, alemana e inglesa.

## Ute Seydel

Estudios de Enseñanza del Alemán como Lengua Extranjera, Letras Hispánicas y Literatura Comparada en la Universidad de Munich. 1989 Maestría. De 1990 a 1996 Docente de lengua y literatura alemanas (DAAD-Lektorin) en el Centro de Lenguas Extranjeras del Instituto Politécnico Nacional, en México D.F.; coordinadora de la formación de profesores de alemán. Participación en diversos proyectos de investigación así como publicaciones referente a escritoras alemanas y latinoamericanas. Actualmente profesora en la carrera de Letras Alemanas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México y elaboración de la tesis de doctorado en el área de estudios latinoamericanos acerca de la ficcionalización de la historia en novelas de escritoras mexicanas contemporáneas.

## Ellen Spielmann

Dra. phil. de la Freie Universität Berlin, investigadora en literatura y cultura latinoamericanas. Redacta actualmente un libro de ensayos sobre la cultura brasileña actual después de tener publicado *Brasilien: Gegenwart als Pastiche* (Frankfurt/M.: Vervuert 1994) con lecturas de Clarice Lispector, Darcy Ribeiro, Ignácio de Loyola Brandão, Jorge Amado y Antonio Callado. Está editando junto con Florian Nelle y Nana Badenber *Exzentrische Räume. Festschrift für Carlos Rincón* (Stuttgart: Akademischer Verlag 1999).

## Sonja M. Steckbauer

En 1990, se doctoró con una tesis sobre *Perú: ¿educación bilingüe en un país plurilingüe?* Es Profesora Honoraria de la Universidad Ricardo Palma de Lima, Perú. Actualmente trabaja como profesora asistente en la Universidad Católica de Eichstätt y prepara su tesis de habilitación sobre literatura actual en el Paraguay. Sus campos de trabajo son, por un lado, la sociolingüística, sobre todo bilingüismo en español y una lengua indígena, por otro, la literatura hispanoamericana del siglo XX.

### Publicaciones:

(Ed., con Kristin A. Müller): *500 Jahre Mestizaje in Sprache, Literatur und Kultur*. Salzburg: Bibliotheca Hispano-Lusa 1993.

Numerosos artículos sobre temas de lingüística y crítica literaria (México, Paraguay, Perú, Venezuela).

## Índice onomástico

- Abad de Santillán, Diego 125, 134  
 Agreda, Sor María de Jesús de 74  
 Agrelo, Pedro José 128-130  
 Aguado, Fray Pedro de 13  
 Aguirre, Lope de 69  
 Ainsa, Fernando 44, 63, 65, 123, 152, 153, 158,  
 178, 180, 181, 191  
 Alba, Laureano 171  
 Alencar, José de 68, 69  
 Allende, Salvador 178, 189  
 Almazán, María Inés 60, 63  
 Alvarez Morales, Rosario 13, 29  
 Alzaga, Martín de 126, 127, 129  
 Anderson Imbert, Enrique 81, 95  
 Anzaldúa, Gloria 144, 158  
 Aparecida, Andrés 191, 193  
 Arancibia, Juana Alcira 63  
 Arciniegas, Germán 91  
 Arenas, Reinaldo 72, 73, 77, 90-92, 100-102, 126,  
 135  
 Aristóteles 79, 131  
 Arnold, A. James 175-177  
 Arranz, Luis 63  
 Aust, Hugo 69, 77, 80, 81, 95, 101  
  
 Bachelard, Gaston 139, 154, 155, 159  
 Bachtin, Michail 181  
 Balderston, Daniel 93, 101  
 Bamberg, Maria 61, 63  
 Barmeyer, Eike 192  
 Barnett, Miguel 171  
 Barquet, Jesús J. 91, 92, 101  
 Barrientos, Juan José 123  
 Barthes, Roland 81, 123, 134  
 Baudelaire, Charles 124, 171  
 Belgrano, Manuel 126, 128, 132  
 Benítez-Rojo, Antonio 165, 175  
 Benjamin, Walter 130, 131, 134  
 Beresford, William (Lord) 125, 128  
 Berg, Walter Bruno 184  
 Bhabha, Homi K. 153, 154, 159, 160, 184, 192  
 Bishop, Maurice 168  
 Blas de Santillana, Gil 12  
 Bloch, Ernst 180, 181  
 Bloy, León 51-53, 70, 71  
 Bohorquez Rincón, Douglas 29  
 Boldori, Rosa 99, 101  
 Bolívar, Simón 39, 40, 69, 73, 83-85, 189, 190  
 Borges, Jorge Luis 76, 80, 91, 93, 118, 120  
 Borsò, Vittoria 143, 151, 157, 159  
 Bosque Lastra, María Teresa 36, 47  
  
 Boss, David H. 30, 47  
 Boullosa, Carmen 30, 34, 41, 43, 44, 46, 47,  
 106-110, 112-120  
 Brandão, Ignácio de Loyola 181  
 Braudel, Fernand 122  
 Brecht, Bertholt 81  
 Brennan, Timothy 184, 192  
 Breton, André 157, 159  
 Briesemeister, Dietrich 176  
 Brito Figueroa, Federico 11, 29  
 Britto García, Luis 195  
 Brizola, Leonel 189  
 Broch, Hermann 80  
 Brown, James W. 99, 101  
 Buarque de Holanda, Sérgio 68, 77  
 Buena-Maison, Alfonso de 30, 47  
 Bundgard, Ana 149, 151, 159  
 Butor, Michel 140  
  
 Cabrera Infante, Guillermo 161, 165, 172-175  
 Calabrese, Elisa T. 134  
 Campa, Román de la 165, 175  
 Campanella, Tommaso 180  
 Campo y Espinosa, Don Alonso del 37  
 Campobello, Nellie 144, 158  
*Cantar del Mio Cid* 129  
 Carballo, Emmanuel 136, 159  
 Cardenal, Ernesto 97  
 Cárdenas, Lázaro 144, 183  
 Cardoso, Fernando Henrique 191  
 Carlos V 40  
 Carlota 88  
 Carpentier, Alejo 50-55, 59, 62-66, 69-73, 77, 113,  
 120, 124, 126, 134  
 Carranza, Venustiano 137  
 Carrera, Liduvina 114, 120  
 Carrique, Amalia 134  
 Carroll, Lewis 59  
 Castañeda, Jorge G. 182, 192  
 Castañón, Adolfo 61, 63  
 Castellanos, Rosario 144, 158  
 Castelli, Angel 125  
 Castelli, Angela 126, 130  
 Castelli, Juan José 86, 87, 94, 124-134  
 Castelli, Pedro 131  
 Castro, Cipriano 27, 28  
 Castro, Fidel 74, 97  
 Castro Leal, Antonio 37, 47  
 Cervantes Saavedra, Miguel de 11, 54, 91, 129  
 Chamoiseau, Patrick 161, 167-175  
 Chauv de Souza, Marilena 187, 192

- Chaves, Julio César 125, 126, 134  
 Chiampi, Irleamar 142, 143, 159  
 Chorba, Carrie 32, 43, 47  
 Cisneros, Baltasar Hidalgo de 125  
 Claudel, Paul 51, 53, 63, 70, 71  
 Colón, Cristóbal 50-71, 77, 162, 175  
 Cooper, James Fenimore 35, 37, 47  
 Cortázar, Julio 107, 120  
 Cortés, Hernán 144  
 Cunha, Euclides da 72, 98
- Danto, Arthur C. 123  
 Daus, Ronald 181, 192  
 Davis, David E. 120  
 Deleuze, Gilles 181  
 Díaz, Porfirio 137, 149, 150, 164  
 Diego, Eliseo 30, 41, 47  
 Dieterich, Heinz 65  
 Dobru = Robin Ravales 168  
 Doria, Andrea 53  
 Dos Passos, John 140  
 Dumas (padre), Alexandre 36
- Eberlein, Gustav 125, 127  
 Echeverría, Esteban 127, 128  
 Ecker, Gisela 121  
 El Terrible, Iván 85  
 Enríquez Arana, Beatriz 53, 60  
 Esquemeling = Exquemelin  
 Ette, Ottmar 91, 101, 102  
 Exquemelin, Alexander Olivier 30-49
- Fajardo, Diógenes 58, 62, 63  
 Faulkner, William 140  
 Felipe II 40  
 Fernando (el Católico) 50, 56  
 Fichte, Johann Gottlieb 9, 24  
 Fiske, John 182, 192  
 Fortoul, Gil 10  
 Foucault, Michel 122, 134, 179, 181, 192  
 Francia, José Gaspar Rodríguez de 131  
 Franco, Jean 150, 151, 153, 157, 159  
 Fuentes, Carlos 50, 54, 59-65, 130, 134, 141-143, 158, 161, 163-165, 167, 171, 173-175, 184  
 Futoransky, Luisa 109
- Galán, Natalio 172, 174, 175  
 García Márquez, Gabriel 69, 72, 73, 82-85, 88, 89, 100, 184  
 Garro, Elena 136-160  
 Gatica, Lucho 163  
 Genette, Gérard 71, 77  
 Geppert, Hans Vilmar 69, 70, 77, 79, 81, 82, 84, 85, 87, 89, 99-101  
 Gianello, Leoncio 135
- Gil, Juan 63  
 Gili, Felipe 19, 20, 29  
 Gilman, Claudia 132-134  
 Glantz, Margo 136, 144, 145, 148, 155, 159  
 Glissant, Edouard 165, 170, 175  
 Gnutzmann, Rita 124, 134, 196  
 González Echeverría, Roberto 47, 49  
 Goulart, João 189  
 Goyeneche, José Manuel 126, 127  
 Gracián, Baltasar 54  
 Graf, Marga 51, 64, 65  
 Gramsci, Antonio 179-181  
 Gruzinski, Serge 162, 163, 175  
 Guadalupe, Virgen de 162, 163, 165  
 Guacaipuro 15  
 Guevara, Che 97  
 Guillén, Nicolás 166  
 Gutiérrez, Gustavo 97  
 Gutiérrez de Velasco, Luzelena 136, 146, 155, 160
- Habermas, Jürgen 178, 179, 192  
 Hamburger, Käte 79, 101  
 Hamon, Philippe 126, 135  
 Hardin, Michael 148, 160  
 Hegel, Friedrich 24  
 Heidegger, Martin 57  
 Henríquez Ureña, Pedro 142  
 Herder, Johann G. 68  
 Herlinghaus, Hermann 51, 64  
 Hernández de López, Ana María 99, 101  
 Heydenreich, Titus 64  
 Hugo, Victor 36  
 Hutcheon, Linda 123, 130, 132, 135, 140, 160
- Ingarden, Roman 81  
 Irigaray, Luce 110, 121  
 Isabel (la Católica) 50, 53, 56, 57, 62
- Jakobson, Roman 79, 81, 101  
 Jameson, Fredric 181, 192  
 Juan-Navarro, Santiago 62, 64  
 Juárez, Benito 40, 69, 70, 88  
 Juzyn-Amestoy, Olga 99, 101
- Kauders, Hans 30, 32, 48  
 Keyserling, Hermann Conde de 24, 68  
 Kocka, Jürgen 101, 103  
 Kohut, Karl 58, 64, 65, 78, 92, 93, 101, 102, 159  
 Konetzke, Richard 64  
 König, Brigitte 196  
 König, Hans-Joachim 64  
 Kopernikus, Nikolaus 53  
 Koselleck, Reinhart 102, 103  
 Kozameh, Alicia 106-120  
 Kraus, Werner 179, 192

Kwesi Johnson, Linton 166

Labarca, Eduardo 74-77

Laclau, Ernesto 182, 183, 192

Lämmert, Eberhard 80, 82, 102

Lampugnano, Conde Luis de 14, 16, 17, 23

Landi, Oscar 178, 192

Lara, Agustín 163, 164, 176

Larios, Marco Aurelio 80, 102

Larreta, Enrique Rodríguez 68, 69, 73

Las Casas, Fray Bartolomé de 35, 48, 52, 74

*Lazarillo de Tormes* 12

Le Goff, Jacques 122, 135

Lenin, Vladimir I. 133

León, Juan Francisco de 10

Levene, Ricardo 125

Lienhard, Martin 166, 175

Liniers, Santiago (Virrey) 125, 127, 129, 130

López González, Aralía 121, 159

Losada, Diego de 15

Lukács, Georg 80, 81, 95, 102, 124

Macpherson, James 68

Madrid, Antonieta 106-108, 111-120

Maffesoli, Michel 179, 180, 192

Malebranche, Nicolas 88

Malinche = Doña Marina 144-146, 148, 149, 152, 159, 160

Mannheim, Karl 179

Manzoni, Guido 68

Mármol, José 68, 69, 78, 132

Marrero, Adelalbina 13

Martín-Barbero, Jesús 182, 193

Martínez, José Luis 36, 48

Martínez Estrada, Ezequiel 68, 77

Martinus, Efraim Frank 175

Martinus Arion, Frank 161, 167-175

Marx, Karl 52, 96, 124

Mastretta, Angeles 144, 158

Matzat, Wolfgang 64, 65

Maximiliano 40, 69, 70, 88

Mayta, Alejandro 95-97, 99

Mendoza, José Rodolfo 50, 55, 56, 62, 64

Menem, Carlos 178

Menton, Seymour 44, 48, 58, 64, 80-82, 87, 90, 92-95, 99, 102, 123

Messinger Cypress, Sandra 149, 160

Meyer, Michael 102

Mier, Fray Servando Teresa de 72, 90-92

Mink, Louis 123

Moisés (apóstol) 71

Molinero, Rita Virginia 92

Monroe, Marilyn 163

Monsiváis, Carlos 163, 164, 176

Monteagudo, Bernardo de 125, 130, 134

Montejo, Eugenio 108

Montero, Mayra 171

Montilla V., Claudia 140, 160

More, Thomas 57, 58, 64, 180

Morello-Frosch, Marta 93

Moreno, Mariano 124, 125, 130

Morgan, Henry 32, 34, 37, 39-41, 47

Morison, Samuel Eliot 64

Morley, Mónica 91, 102

Mounin, Georges 28, 29

Müller, Kristin A. 64

Müller-Michaels, Harro 69, 77

Musil, Robert 80

Mutabaruka 166

Naipaul, Vidiadhar Surjprasad 168, 176

Napoleón 129

Nervo, Amado 164

Nipperdey, Thomas 101, 103

Núñez, Enrique Bernardo 8-29

Núñez Cabeza de Vaca, Alvar 74

Obando, José María 83

Obregón, Marcos de 12

Oexmelin = Exquemelin

Oliveira, Horacio 114

Onuara, Oku 166

Orellano Stark, Irene 87

Orovio, Helio 176

Ortega, Julio 61, 64

Ortiz Monasterio, José 36, 37, 48

Ossorio, Enrique 93, 94

Ossorio, Luciano 93, 94

Otero, Lisandro 171

Pagni, Andrea 92, 93, 101, 102

Palés Matos, Luis 166

Paranaguá, Paulo Antonio 176

Paso, Fernando del 70, 77, 78, 85, 88-90, 100, 102, 103

Pasternac, Nora 160

Paz, Octavio 142-145, 158

Pérez Galdós, Benito 68, 111, 114, 120

Perilli, Carmen 132, 135

Perón, Juan 133, 178

Pfeiffer, Erna 117, 120, 197

Phaf, Ineke 161, 176, 198

Piccirilli, Ricardo 125, 135

Piglia, Ricardo 92-95, 100, 130

Pimentel, Luz Aurora 145, 160

Pineda Botero, Alvaro 80, 102

Pinochet, Augusto 75

Pío IX 52

Platón 180

Poot Herrera, Sara 61, 64

Portal, Marta 149, 160  
 Posse, Abel 50, 52, 55-60, 62-66, 68, 71, 77  
 Puig, Manuel 171  
 Pupo-Walker, Enrique 47, 49  
  
 Quintero Rivera, Angel 174, 176  
  
 Rama, Angel 98, 102, 161, 176  
 Ramos, Samuel 142  
 Ranke, Leopold von 70, 90, 102, 131  
 Ranucci, Edgardo Gabriel 60, 63  
 Read, J. Lloyd 36, 48  
 Reisewitz, Perry 65  
 Revueltas, José 143, 158  
 Reyes, Alfonso 142  
 Ribeiro, Darcy 178, 179, 184-192  
 Ribeiro, João Ubaldo 178, 179, 184, 188-192  
 Ricoeur, Paul 123  
 Riel, Franz van 125  
 Rincón, Carlos 141-143, 153, 154, 160, 162, 176, 182, 192  
 Riva Palacio, Vicente 30, 36, 37, 39-41, 44, 46-48  
 Rivadavia, Bernardino 132  
 Rivera, Andrés 85-87, 90, 100, 122-135  
 Roa Bastos, Augusto 50, 53-57, 59, 62, 65, 66, 131  
 Robbe-Grillet, Alain 140  
 Robespierre, Maximilien de 39  
 Roca, Julio A. 124  
 Rodríguez, José Emilio 166, 176  
 Rodríguez Monegal, Emir 80, 102  
 Rodríguez Juliá, Edgardo 171  
 Rojas, Aristides 20, 29  
 Romay, Francisco L. 135  
 Romero de Nohra, Flor 54, 65  
 Rosas, Francisco 137, 138, 148  
 Rosas, Juan Manuel 124, 128, 134  
 Rosas Lopátegui, Patricia 139, 146, 160  
 Rose, Sonia 58, 65  
 Roselly de Lorgues, Antoine F. 51, 52, 71, 77  
 Ross, Kathleen 30, 49  
 Rössner, Michael 57, 64, 65, 73, 77, 90, 102, 198  
 Rüdiger, Horst 102  
 Rulfo, Juan 143, 158  
 Rumpf, Helmut 170, 176  
 Rüsen, Jörn 79, 103  
 Rushdie, Salman 167, 171, 176  
 Russell, William H. 28  
 Russo, Miguel 135  
 Ruyer, Raymond 152, 160  
  
 Saavedra, Cornelio de 124, 130, 132  
 Saer, Juan José 132, 135  
 San Pedro (apóstol) 71  
 Sánchez, Luis Rafael 165, 171  
 Santi, Enrico Mario 91, 102, 126, 135

Santiago, Silviano 179, 180, 188, 193  
 Sarduy, Severo 171  
 Sarlo, Beatriz 178, 192  
 Sarmiento, Domingo F. 124, 132, 135  
 Sartre, Jean-Paul 188  
 Scheffel, Joseph Victor von 80, 103  
 Schmidt, Friedhelm 199  
 Schmitt, Hans-Jürgen 89, 103  
 Schönberger, Axel 176  
 Schreiber, Hermann 30, 34, 49  
 Scott, Walter (Sir) 35-37, 49, 68, 69, 80, 81, 124  
 Sepúlveda, Ginés de 74  
 Seydel, Ute 199  
 Shakespeare, William 54, 91  
 Shaw, Donald L. 65  
 Skłodowska, Elzbieta 60, 65  
 Smith, Michael 166  
 Sommer, Doris 36, 49, 132, 153, 160  
 Sosnowski, Saúl 120  
 Souza, Eneida Maria 178  
 Souza, Raymond D. 80, 99, 103  
 Spengler, Oswald 9, 24  
 Speranza, Graciela 131, 133, 135  
 Spielmann, Ellen 181, 182, 192, 200  
 Spiller, Roland 93, 103, 134  
 Sprouse, Keith Alan 165, 176  
 Stalin, Josef 133  
 Steckbauer, Sonja M. 50, 55, 60, 64, 65, 200  
 Stein, Ernildo 178, 180, 191, 193  
 Stempel, Wolf-Dieter 103  
 Stevenson, Robert Louis 35, 49  
 Stoll, Anita 160  
 Subero, Jesús Manuel 13, 29  
 Szondi, Peter 80, 103

Tijman, Gabriela 124, 135  
 Todorov, Tzvetan 55, 65  
 Tolstoj, Lev N. 98  
 Torres, Vicente Francisco 149, 160, 174, 176  
 Torres-Saillant, Silvio 165, 176  
 Trefossa = Henri Frans de Ziel 168  
 Trotzki, Lev D. 86, 96  
 Tsetong, Mao 183  
 Túpac Amaru 125, 130

Urbina, José Leandro 66

Valdivia, Pedro de 74  
 Valdivieso, Jorge H. 99  
 Vallenilla Lanz y Arcaya, Laureano 10  
 Varela, Consuelo 63  
 Vargas Llosa, Mario 72, 95-101, 103  
 Vasconcelos, José 142, 143, 157, 158  
 Vásquez, Ana 111, 120  
 Vaughn, Jeanne 110, 121

Veeser, Aram H. 159  
Vega Alfaro, Eduardo de la 164, 176  
Velayos Zurdo, Oscar L. 51, 52, 66  
Verges, Pedro 165, 171  
Villa, Francisco 144  
Villarino, María Josefa 125  
Viñas, David 132, 135  
  
Walcott, Derek 167, 176  
Wallis, Brian 192  
Walter, Monika 162, 173, 174, 177  
Wehler, Hans-Ulrich 79, 80, 103  
Weigel, Sigrid 110, 121  
White, Hayden 70, 78, 79, 103, 123, 131, 133,  
135, 152, 160  
Whitford, Margaret 110, 121  
Williams, Raymond L. 99, 103  
  
Yepes, Rodrigo de 74  
  
Zavala, Iris M. 161, 166, 167, 171, 173, 177  
Zea, Leopoldo 142  
Zimmermann, Klaus 176





The first of these is the fact that the  
 government has been unable to  
 maintain a stable currency. This  
 has led to a loss of confidence  
 in the government and a  
 consequent loss of support  
 from the people. The second  
 is the fact that the government  
 has been unable to maintain  
 a stable economy. This has  
 led to a loss of confidence  
 in the government and a  
 consequent loss of support  
 from the people. The third  
 is the fact that the government  
 has been unable to maintain  
 a stable society. This has  
 led to a loss of confidence  
 in the government and a  
 consequent loss of support  
 from the people.